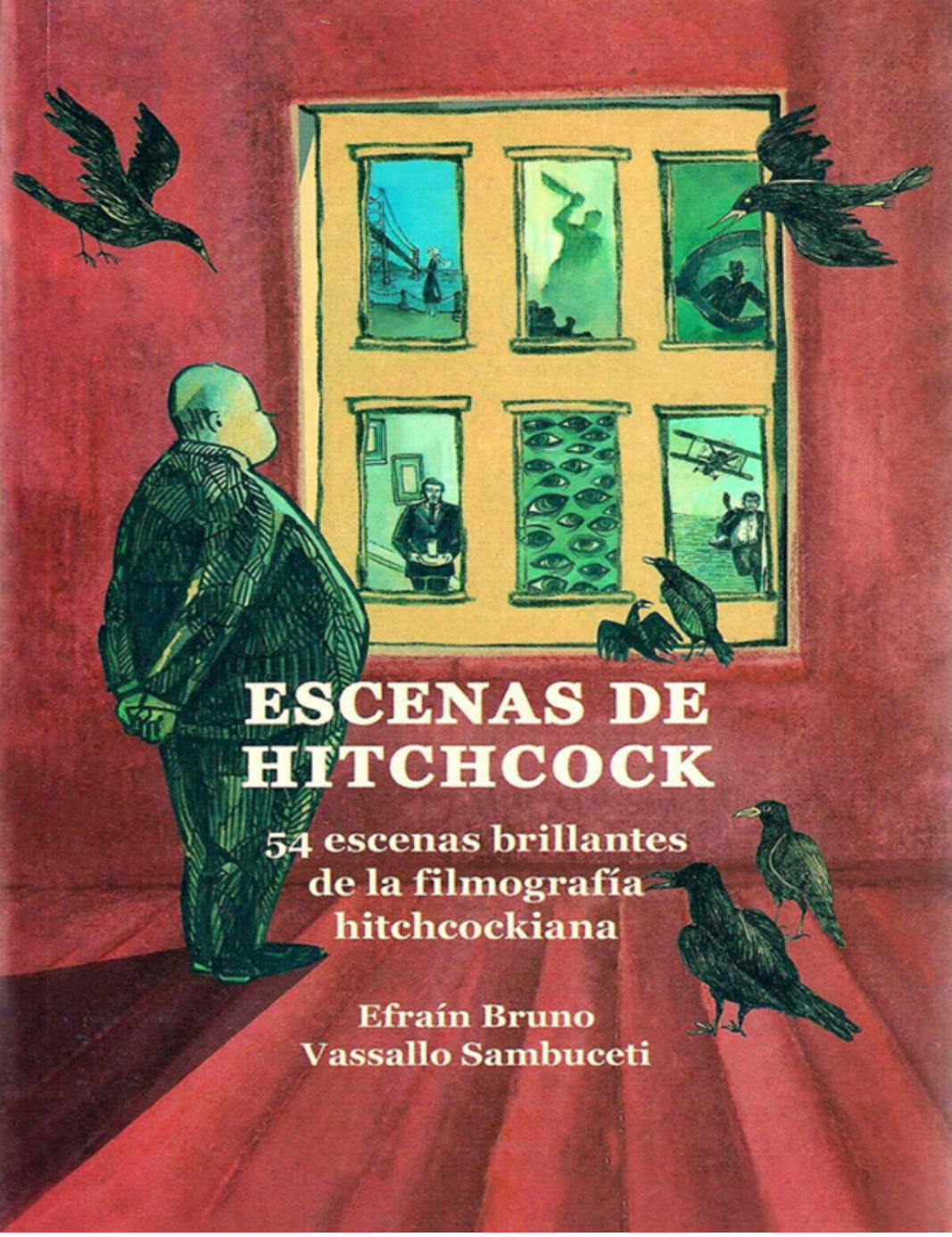
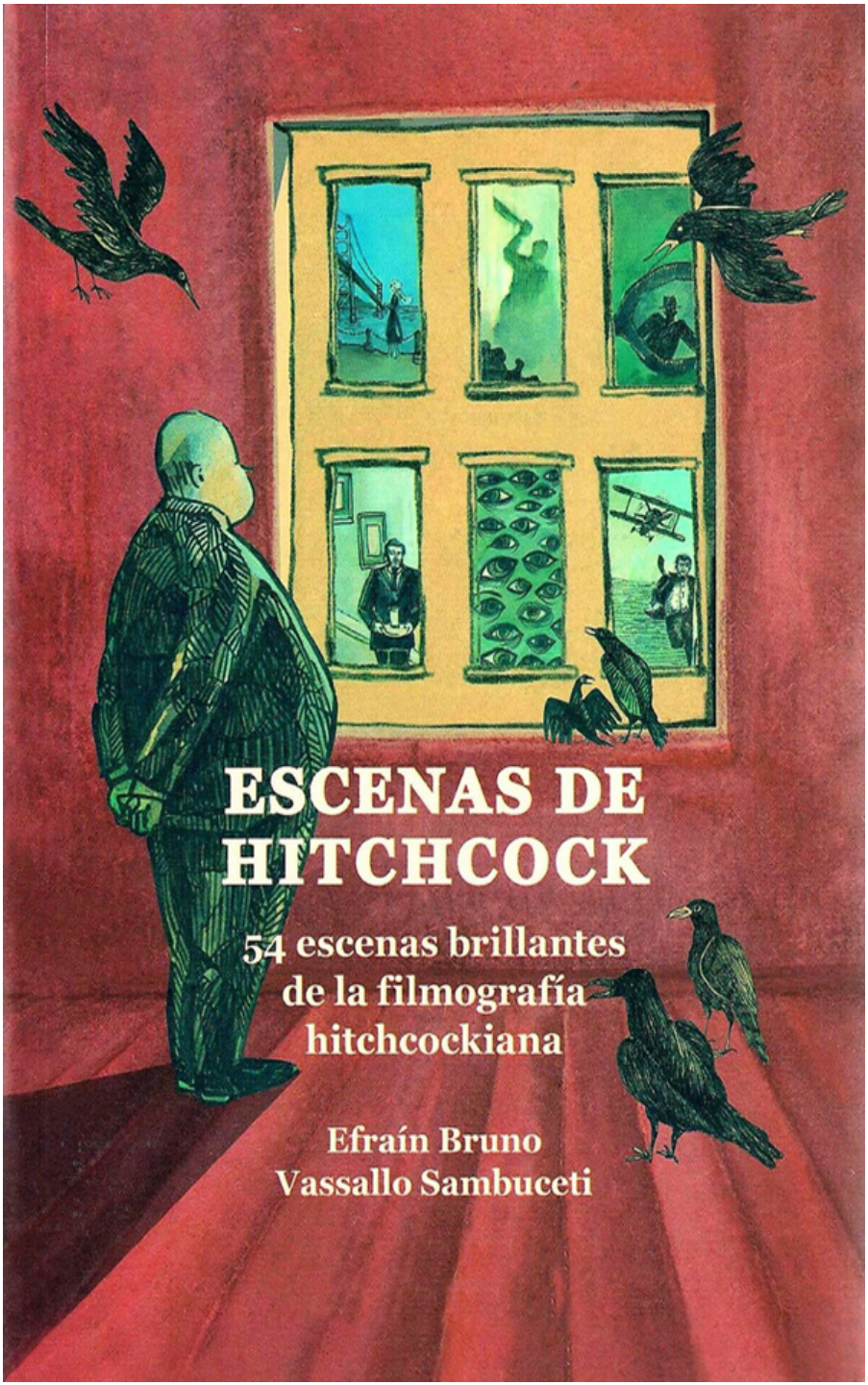


# ESCENAS DE HITCHCOCK

## 54 escenas brillantes de la filmografía hitchcockiana

Efraín Bruno
Vassallo Sambuceti


ESCENAS DE HITCHCOCK
54 escenas brillantes de la filmografía hitchcockiana
Efraín Bruno
Vassallo Sambuceti

# ESCENAS DE HITCHCOCK

## 54 escenas brillantes de la filmografía hitchcockiana

EFRAÍN BRUNO VASSALLO SAMBUCETI

# ESCENAS DE HITCHCOCK

## 54 escenas brillantes de la filmografía hitchcockiana

© 2018 Efraín Bruno Vassallo Sambuceti
e-mail: evassallo@estudiorodrigo.com

Contenido y corrección a cargo de los autores.
Ilustración de tapa: Andrea Lértora.

ISBN de la versión impresa: 978-987-763-314-6
ISBN de la versión digital: 978-874-047-578-4

*“A mis amigos del Clan Fishy, mi círculo de cine: Bea, Carlo, Coco, Katy, Lucho, Socorro y Ugarelli, con quienes, a propósito del cine, aprendí, reí, disfruté y me conmoví”.*

*Agradezco muy especialmente a mi amigo y maestro José Carlos Huayhuaca, a quien debo los mejores consejos para la realización de esta obra. Consejos que recibí durante magníficos almuerzos, acompañados de buenas copas de vino y espectaculares piscos, y, sobre todo, excelentes conversaciones sobre Alfred Hitchcock, por quien compartimos una profunda admiración.*

# PRÓLOGO

Cómo reflejar el cine de un maestro como Alfred Hitchcock sin reiterar elogios o cuestiones meramente ceñidas a su sabiduría y habilidad en la narración. Ese parece ser uno de los desafíos que Efraín Bruno Vassallo decidió confrontar. Acomete con un análisis pormenorizado de escenas preferenciales de cada uno de los 54 títulos que dirigió el señor que filmaba de traje, y para quien el mejor momento de una película estaba en la preproducción, en el armado del filme y, esencialmente, en su etapa de guión.

Para Hitchcock las semanas de rodaje eran simplemente un suplicio. Si hubiera conseguido que de la finalización del guion se pudiera saltar a la etapa de montaje o edición, seguramente hubiera sido el tipo más feliz del planeta.

Pero como eso era imposible, el cineasta que rodaba las escenas de asesinatos como si fueran escenas de amor y sus escenas de amor como si fueran de asesinatos se las ingeniaba para que cada uno de los momentos en el sets de filmación no fuera uno más.

Vassallo, en sus análisis, narra, como al pasar, algunas anécdotas que refieren a la misoginia del director, pero también al sentido del humor que lo caracterizaba. El autor tiene la sapiencia como para salpimentar los análisis enriqueciéndolos con datos y las imágenes que colorean su relato.

La estructura de *Escenas de Hitchcock* es una breve introducción a cada película, para situarnos en tiempo y espacio dentro de la filmografía del director, una ficha técnica concisa y una sinopsis lo suficientemente avanzada como para entender no solo de qué va el filme, sino su significado en el universo hitchcockiano… cuando no en la historia del cine.

El tema del falso culpable, una temática recurrente en el cine del director de *La sospecha* (1941), tiene varios abordajes y es de rápida asimilación hasta para el lector menos habituado al cine de Hitchcock. Vassallo es elocuente hasta en lo sintéticamente contingente.

Hitchcock, como marca de su estilo, se caracterizó por fomentar la intranquilidad que experimentamos ante situaciones inesperadas o la

duda que nos carcome desde la butaca, por saber si el que es marcado como culpable de algún crimen efectivamente lo es, o no. Pero el inocente falsamente acusado es una temática favorita del director de *Vértigo*.

Así como al pasar, el autor va deslizando comentarios sobre la ética y el comportamiento de Hitchcock. A la apuntada supuesta misoginia (¿o era por un sentimiento de culpa y de melancolía que lo llevaba a tener esas relaciones tan singulares con sus actrices?), se pueden sumar sus prejuicios con respecto al matrimonio, las veces que sus personajes tenían íntima relación con su propia madre, la ambigüedad sexual en algunos personajes de sus películas, una homosexualidad no abiertamente declarada (*The Rope –La soga* o *Festín diabólico–*, 1948). El hecho de que Hitchcock haya sido criado en el seno de un hogar católico conservador tuvo como corolario que lo bueno y lo malo, lo celestial y lo demoniaco jugaran roles fundamentales en su cine. Y los cambios morales de las intenciones de los personajes son algo así como un hierro caliente.

Tampoco era Hitchcock un autor de crítica social. Cuando lo hacía, se valía de humoradas o símil viñetas. No más.

La culpa femenina –por lo general, en su cine, es el hombre el que saca las papas del fuego, y ella recibe su correspondiente "castigo"– es también un común denominador en varios filmes, como si el peligro que afrontan las mujeres tuviera relación directa cada vez que desean afianzar la relación con su pareja, en apariencia perfecta.

¿Hay mucho espacio en su cine para mujeres heroínas? No, a excepción de un puñado, que se rebela o hace justicia por mano propia, o para conseguir un hombre (*La ventana indiscreta*, 1954). ¿O acaso Marion Crane, la que al comienzo aparenta ser la protagonista absoluta de *Psicosis* (1960), no encuentra su castigo en manos del psicótico por haber delinquido, no importa aquí si se arrepiente o no?

Vassallo (re)descubre a Hitchcock como un autor voyeurista con un alto sentido de la curiosidad visual. La cámara, la lente y el ojo, como elementos de estructura narrativa, están permanentemente presentes en casi todas sus películas, comenzando desde la primera escena de su primer filme, *The Pleasure Garden* (1925), en donde un avispado veterano se ajusta bien el monóculo para disfrutar de las piernas de unas bailarinas.

¿O acaso el protagonista de *La ventana indiscreta* no es el "típico espectador hitchcockiano, que encarna en la pantalla los miedos, angustias y tensiones de los espectadores, al curiosear impunemente en la vida cotidiana de sus vecinos"?

Pero ¿quiénes son más manipulables o mostrados en su ridiculez?

Priman en su cine la curiosidad y el morbo humanos, por encima de la sensibilidad y la empatía, la presencia de los animales, como señal de peligro inminente. ¿Cuánto le quedó de su aprendizaje del expresionismo alemán?

Y no podían faltar los McGuffin hitchcockianos, esos objetos u objetivos que son los que mueven las acciones de un relato, con total injerencia, pero también valor intrínseco en sí mismos.

Hay menciones o párrafos extraídos del mítico libro de Hitchcock/ Truffaut (*El cine según Hitchcock*, producto de 50 horas de entrevista de un realizador a otro).

Hay apuntes relativos a ángulos de cámara, iluminación e imaginativos trucos ópticos. Porque Hitchcock era un entusiasta de la imagen, y narraba más desde ella que desde el sonido o los diálogos.

Y hay un placer palpable y compartido por cada etapa de realizador, sea en el cine mudo, en Inglaterra o su salto a Hollywood.

Si *La sombra de una duda* (1943) fue su película favorita, las discusiones por problemas creativos, las escaleras como símbolos fetiches, sus peleas con la censura…

No todas las películas de Hitchcock tuvieron el mismo trabajo ni llegaron a ser obras perfectas. El repaso por cada una de ellas permite, sí, contemplar cuando no admirar a un genio del cine.

**Pablo O. Scholz**

# INTRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock fue un genio. Un artista sobresaliente que introdujo en el cine no sólo la maestría de un suspenso eficiente y estremecedor, sino también una estética innovadora y deliciosamente inquietante. La premisa principal con la que comencé este trabajo, en verano de 2012, estuvo precisamente vinculada al convencimiento de que la genialidad de Hitchcock la podíamos encontrar tanto en sus obras maestras como en sus películas menos relevantes. En cualquiera de ellas, inclusive en las películas más criticadas por el público, por los especialistas o por el propio Hitchcock, se encontrarán piezas escénicas de inteligencia y belleza descollantes.

Una película es también una suma de escenas. Las obras fílmicas más destacadas, se caracterizan por engranar un conjunto de brillantes escenas a través de una narrativa limpia, fascinante o mágica, que termina por encandilarnos al punto de concluir el visionado de la película con la satisfacción propia del auténtico disfrute de una obra artística. De este tipo de filmes, Hitchcock nos entregó muchos. No en vano, por ello, es quizá el director de cine respecto del que más se ha escrito e investigado. Sin embargo, hubo también parte de su obra que fue ajena a ese brillo y encandilamiento. Hitchcock nunca tuvo problemas en identificar cuáles fueron sus películas fallidas y evidenció tener la, cada vez más escasa, capacidad de burlarse de sí mismo en muchas de sus entrevistas en las que se despachó de críticas a estos filmes de menor categoría. No obstante, la maestría de Hitchcock estuvo presente también en esas obras cuestionadas, poniéndose así de manifiesto que detrás de dichas historias había un genial artesano y un verdadero visionario del cine.

Es por eso que cuando me planteé la idea de presentar un estudio de las mejores escenas de la filmografía hitchcockiana y me resolví a verla por completo, confirmé, tanto en sus obras ignoradas como en aquellas cuestionadas –ya ni qué decir de sus grandes filmes–, que no encontraría ninguna dificultad en analizar, al menos una escena de cada una de las cincuenta y cuatro películas largometrajes que dirigió y que se encuentran disponibles en sus diversos formatos para el público. Ciertamente, Hitchcock filmó una película más: *The Mountain*

*Eagle* (1926), de la que no queda, hasta la fecha, ningún rastro o copia disponible. Nuestro director celebró que se haya perdido por completo dicha película, a la que calificó de "horrible". Sin embargo, en la línea de lo ya dicho, no puedo evitar pensar que alguna joya escénica se fue con ella.

Siempre se calificó a Hitchcock como el *maestro del suspenso*; sin embargo, su obra no se limitó a dicha temática. Su primer período, el británico mudo, nos presentó historias de amor truncas o tormentosas, como en *The Pleasure Garden* (*El Jardín de la* Alegría, 1925), *The Ring* (1927) y *The Manxman* (1929); nos dio comedias ligeras, como *The Farmer's Wife* (1928), *Easy Virtue* (1928) y la entrañable *Champagne* (1929). También, por supuesto, nos introdujo al mundo del crimen y a su temática favorita del *falso culpable*, como en *The Lodger: A Story of the London Fog* (*El Inquilino*, 1927) y la sombría *Downhill* (1927).

Ya en su período británico sonoro, Hitchcock daría un salto más importante hacia el misterio y el cine criminal, con títulos como *Blackmail* (*La Muchacha de* Londres, 1929), *Murder!* (*¡Asesinato!*, 1930), *Mary* (1931, versión alemana de la anterior), la ininteligible *Number Seventeen* (*Número 17*, 1932), la perturbadora *Sabotage* (*La Mujer Solitaria*, 1936) y *Jamaica Inn* (*La Posada* Jamaica, 1939). Es en ese período también que Hitchcock desarrolla de mejor forma la temática del *falso culpable*, tanto en las ya mencionadas *Murder!* y *Mary*, como en obras más logradas: la genial *The 39 Steps* (*Los 39* Escalones, 1935) y la entretenida *Young and Innocent* (*Joven e Inocente*, 1937).

Siempre en su período británico sonoro, Hitchcock realizó películas de espionaje como *The Man Who Knew Too Much* (*El Hombre que Sabía Demasiado*, 1934), la fallida *Secret Agent* (*El Agente Secreto*, 1936) y la simpática *The Lady Vanishes* (*La Dama Desaparece*, 1938); y comedias como *Juno and the Paykcock* (1930, comedia teatral que al final se convierte en tragedia), *Rich and Strange* (*Lo Mejor es lo Malo Conocido*, 1931) y la musical *Waltzes from Vienna* (*Valses de Viena*, 1934). Quizá sea solitario al afirmar que una de las mejores películas de ese período es *The Skin Game* (1931), un intenso drama que nos enrostra cómo las intrigas humanas son capaces de pervertir hasta los propósitos más nobles. Si bien no se trata de un filme propiamente hitchockiano, es una impactante y conmovedora historia en la que los héroes se

convierten en villanos, en un contexto extremo de chantajes, resentimientos, frustraciones y amenazas, en donde a nadie parece importarle traspasar todas las fronteras posibles.

Su etapa estadounidense comienza exactamente en la década de los cuarenta, con una película inolvidable como *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), la única dirigida por Hitchcock que ganó un premio Oscar a mejor filme. A ella le siguió *Foreign Correspondent* (*Enviado Especial*, 1940), que constituyó un desesperado llamado de atención a Estados Unidos para que intervenga en la Segunda Guerra Mundial. *Mr. & Mrs. Smith* (*Matrimonio Original*, 1941), es una divertida *screwball comedy*, que le permitió a Hitchcock congraciarse con el público norteamericano. En ese misma década dirigió grandes películas como la inquietante *Suspicion* (*Sospecha*, 1941), su preferida *Shadow of a Doubt* (*La Sombra de una Duda*, 1943) y la sensacional *Notorious* (*Tuyo es mi Corazón*, 1946). Otros títulos de ese período fueron *Saboteur* (*Sabotaje*, 1942), una atrayente historia en la que Hitchcock nos presenta al falso culpable más noble de toda su filmografía; *Lifeboat* (*Náufragos*, 1944), *Spellbound* (*Cuéntame tu Vida*, 1945), introspectiva, psicológica y algo surrealista; *The Paradine Case* (*Agonía de Amor*, 1947), su único *courtroom drama*; la siempre polémica *Rope* (*La Soga*, 1948), su primera película a color; y, su único filme de época, el drama poco logrado *Under Capricorn* (*Bajo el Signo de Capricornio*, 1949).

La década de los cincuenta tiene el privilegio de contar con su obra maestra: *Vertigo* (*De Entre los Muertos*, 1958), una película profunda y muy personal, en la que los miedos, apetencias y fobias del propio Hitchcock son llevados a la pantalla de manera magistral, en el curso de una historia de amor tormentosa y fantasmal, salpicada de giros inesperados y misterios difíciles de resolver. Pero hay otras películas importantes de dicha década; así tenemos a la impactante *Strangers on a Train* (*Pacto Siniestro*, 1951), en donde vemos cómo la perturbadora seducción de un psicópata hacia una curiosa chica, culmina en un homicidio ingeniosamente filmado; la maravillosa *Rear Window* (*La Ventana Indiscreta*, 1954), definitivamente la más cinematográfica de todas sus películas; y la trepidante *North by Northwest* (*Intriga Internacional*, 1959), en la que el *falso culpable* nos hace partícipes de sus correrías y peligros. Otros filmes del período de los cincuenta, son la teatral *Stage Fright* (*Pánico en la Escena*, 1950), el drama religioso *I*

*Confess* (*Mi Secreto me Condena*, 1953), la inteligente *Dial M for Murder* (*Crimen Perfecto*, 1954), *To Catch a Thief* (*Atrapa a un Ladrón*, 1955), un thriller romántico lleno de insinuaciones eróticas; la comedia *The Trouble with Harry* (*El Tercer Tiro*, 1955); el remake estadounidense de *The Man Who Knew Too Much* (*El Hombre que Sabía Demasiado*, 1956), con el final más conmovedor de toda la filmografía hitchcockiana; y, la más seria de todas sus películas, *The Wrong Man* (*Falso Culpable*, 1956), un filme escrupulosamente realista.

La década de los sesenta no pudo comenzar mejor, con la más famosa de todas sus películas: *Psycho* (*Psicosis*, 1960), genial historia de misterio, suspenso y terror que nos mantiene al borde de nuestras butacas desde el principio hasta el fin. A ella le sigue la angustiosa *The Birds* (*Los Pájaros*, 1963), un efectivo filme de terror que encuentra su principal atractivo en el hecho de no dar explicación alguna para el ataque de las intimidantes aves. En *Marnie* (*Marnie, la Ladrona*, 1964), Hitchcock retoma su interés por el psicoanálisis en una historia en la que la protagonista está llena de culpas anidadas en su infancia, que la llevan a ser una vulgar delincuente. A continuación Hitchcock filma la malquerida *Torn Curtain* (*Cortina Rasgada*, 1966), una interesante película de espionaje y suspenso que no gustó del todo por la mala selección de sus protagonistas. Para finalizar la década de los sesenta, Hitchcock nos regala la curiosamente subvalorada *Topaz* (1966), un extraordinario filme de espionaje, muy bien construido, que no contó con el aprecio del público ni del propio Hitchcock por razones que no logro comprender.

En la década de los setenta, Hitchcock se despide con la magnífica *Frenzy* (*Frenesí*, 1972), un excelente thriller, con el que nuestro director también le dice adiós a su temática favorita del *falso culpable*. Su última película fue *Family Plot* (*Trama Macabra*, 1976), simpática y divertida historia, pero de menor relevancia que la anterior, sobre la que muchos han declarado que debió ser su broche de oro.

En cuanto a sus personajes, comenzaré señalando que los héroes de la filmografía hitchcockiana, nunca fueron tan atractivos como sus villanos. Muchos de ellos son lo suficientemente torpes como para cometer graves errores que los convierten en *falsos culpables*. Así tenemos al desentendido Robert Tisdall en *Joven e Inocente*, al impulsivo Richard Hannay en *Los 39 Escalones* y al irresponsable

Roger O. Thornhill en *Intriga Internacional*. Por supuesto hay también *falsos culpables* que lograron conmovernos, como el noble Barry Kane en *Sabotaje*; el padre Logan, aquel sacerdote que sufre al no poder romper el sigilo confesional en *Mi Secreto me Condena*; y, el paciente Manny Balestrero en *Falso Culpable*. Todos ellos son héroes porque, desde su injusta posición de perseguidos de la justicia, luchan por encontrar al verdadero culpable de los crímenes que se les imputan, hasta conseguirlo de una u otra manera. Hitchcock adolecía de misoginia, por lo que las mujeres en sus películas tenían un rol secundario de apoyo al héroe o, en ocasiones, eran las que el héroe salvaba de alguna desgracia. Por ello, tres casos particulares de especial atención y que se contrastan con lo antes dicho, son los de la señora Boyle en *Juno and the Paycock*, Charlotte Newton en *La Sombra de una Duda* y Lisa Fremont en *La Ventana Indiscreta*. Mamá Boyle es una heroína al cargar con valentía la tragedia que socava a una familia, allí donde el padre no tiene que huir porque siempre fue ausente. La joven Charlotte se enfrenta con resolución a su muy querido tío Charlie, apenas descubre que es un psicópata asesino, logrando solucionar así el misterio que rodeaba a sus crímenes. Finalmente, la hermosa y sofisticada Lisa busca cautivar a su galán, corriendo todo tipo de peligros para atrapar a un asesino.

Los villanos de Hitchcock, como ya lo he anticipado, son en su mayoría brillantes y complejos. También los hay planos, y aún así fabulosos, como el amargado y receloso granjero en *Los 39 Escalones* o el egocéntrico Levett, el primer asesino hitchcockiano, en *El Jardín de la Alegría*. Sin embargo, los villanos notables de Hitchcock relucen por ser dicotómicos, no solo son peligrosos, feroces, perversos y ruines, sino que, por el otro lado, opacan a los héroes, siendo también elegantes, educados, encantadores y sensibles. Hitchcock supo humanizar a sus villanos y, por ello, es difícil tomar una decisión sobre cuál es el mejor. Acaso cada uno tendrá a su favorito. A muchos se les ocurrirá pensar primero en el atormentado muchacho Norman Bates de *Psicosis*, a quien yo, por el contrario, excluiría de esta lista en tanto, antes que ser un villano, es un hombre enfermo y psicótico, como el mismo título de la película lo indica. En cambio, pienso en Abbott, el líder de la organización de espías y asesinos en la versión británica de *El Hombre que Sabía Demasiado* (1934); se trata de un asesino con un gran sentido del humor y de risotadas contagiosas,

cuyas apariciones en pantalla roban la cámara a los sufrientes padres que buscan a la niña secuestrada precisamente por él. También tenemos a la señora Danvers en *Rebeca*, aquella ama de llaves manipuladora que induce al suicidio a su actual patrona por la patológica devoción que tiene hacia la anterior. Inolvidable es Stephen Fisher de *Enviado Especial*, un espía delicado, padre amoroso y responsable, quien con sus maneras suaves ordenaba matar fríamente y sin reparos; o, Charles Tobin, el abuelito cariñoso que además es un terrorista en *Sabotaje*.

Mención aparte merece el simpático tío Charlie, en *La Sombra de una Duda*. Se trata del villano más zalamero del cine de Hitchcock. Muy querido por su familia, casi adorado por su sobrina, encandila a los vecinos del pueblo donde vive su hermana. Parece un hombre sofisticado, acomodado económicamente y lleno de sabiduría. Sin embargo, detrás de toda esa fachada está un asesino psicópata y profundamente misógino. Caso especial es también el de Alex Sebastian en *Tuyo es mi Corazón*, un espía y asesino que se ciega por el amor que le tiene a una mujer que le traiciona y cuando –tarde– se da cuenta de su error, va corriendo asustado en busca de su madre, una mujer vil y calculadora que le reprende como a un niño. En *La Soga*, Brandon y Phillip son dos simpáticos jóvenes que asesinan a un amigo, esconden su cuerpo en un baúl, hacen una fiesta, invitan a los amigos del asesinado y sirven la cena encima de dicho baúl, mientras todos se preguntan por qué no llega la víctima; todo ello, sólo por el placer de sentir que han cometido el crimen perfecto.

He escuchado a muchos estudiosos del cine de Hitchcock afirmar que Bruno Antony de *Pacto Siniestro*, es el mejor de sus villanos. Razones no les faltan para afirmar algo así. Bruno es inteligente, seductor y articulado. Los espectadores detectamos que algo oscuro hay en él desde los primeros minutos de la película; sin embargo, no deja de atraernos aquel personaje fuerte, sonriente y educado. La dicotomía que Hitchcock imprimía en sus villanos, está puesta con énfasis y habilidad en Bruno. En una misma secuencia este forajido le pincha el globo a un niño, seduce a una muchacha, la estrangula y luego, evidenciando su "civismo", ayuda a cruzar la pista a un invidente. Toda una genialidad.

Luego podríamos añadir al marido amiguero y calculador, que

planea con precisión el asesinato de su esposa en *Crimen Perfecto*; o, a Lars Thorwald en *La Ventana Indiscreta*, el asesino que casi llega a conmovernos cuando protesta contra el fisgón que lo ha descubierto preguntándole *"¿Qué quiere de mí?"*, antes de intentar matarlo a él también. Sensacional es, por su parte, la señora Drayton; la secuestradora de un niño que se redime cuando se entera de que los otros villanos quieren matarlo y decide protegerlo develando un emocionante instinto maternal. Interesante también es el villano Phillip Vandamm de *Intriga Internacional*, espía elegante y sofisticado, que disfruta con clase los lujos que tiene, al tiempo de ordenar, sin remordimientos, sus crímenes. En *Topaz*, Rico Parra es un revolucionario cubano patriota y consecuente con sus cuestionables ideales, al punto de matar a su traidora amante de un balazo, por amor a su causa y para evitarle el dolor de una tortura. Robert Rusk, en *Frenesí*, es un homicida encantador; aparenta ser un buen amigo, solidario, bromista, simpático y trabajador, sin levantar sospechas de que ocasionalmente se quita la corbata para estrangular a incautas mujeres.

No obstante que la gama de villanos hitchcockianos es inmensa y atractiva, me sentí inclinado a escoger al que más me impresiona. Difícil tarea, pero después de mucho pensarlo, me quedo con Willy de *Náufragos*. Aquel comandante alemán de un submarino nazi que, por circunstancias del destino, naufraga con un grupo de ingleses en un bote escaso de agua y de alimentos. Willy es un hombre imponente, inteligente y calculador. Es uno en el bote entre muchos ingleses que lo odian y lo ven con recelo. Sin embargo, Willy logra manipularlos al punto de convertirse pronto en su líder. Los convence de que él es su única posibilidad de salvación y los domina dándoles órdenes y gritándoles a su antojo. En el poco tiempo que está con ellos, en un pequeño bote, Willy les miente, mata a uno de los náufragos, pone a unos contra otros y doblega sus voluntades, al mantenerlos calmos a pesar de que saben que Willy los está llevando a un destino alemán y, en consecuencia, hostil al de la mayoría de náufragos. Extraordinario villano y audaz propuesta de Hitchcock en plena guerra mundial.

Es con estos maravillosos personajes, tan bien diseñados, que Hitchcock crea sus geniales escenas. Por supuesto que Hitchcock fue un gran director y relator de historias; sin embargo, su genialidad

estaba puesta principalmente en la artesanía con la que abordaba ese trabajo de dirección. Era, en efecto, un artista artesano que imprimía su propio estilo en las escenas que nos mostraba. Escenas que cuidaba con el cariño de un maestro que sabía cultivarse y que hoy resultan imperecederas para su entusiasta público. Hitchcock supo convertir un homicidio, como el de Juanita en *Topaz*, en un acto estéticamente hermoso y lleno de amor y pasión. Hitchcock nos aterrorizó con el asesinato de Marion Crane y el del detective Arbogast en *Psicosis*, cuando todavía el cine de terror no usaba el recurso de la sorpresa. Hitchcock nos cautivó en *Pacto Siniestro* con el estrangulamiento de Miriam, que solo vimos a través de unas sombras proyectadas en unos anteojos en el piso; y, nos estremeció con la dilatada muerte de Gromek, ahogado por los gases de una cocina, en *Cortina Rasgada*.

Ése es el Hitchcock artesano, el hombre que en plena era del cine mudo puso un piso transparente para subrayar el sonido de las pisadas de un sospechoso en *El Inquilino*. El que usó fuegos artificiales para simular un orgasmo en *Atrapa a un Ladrón*. El que nos contó una penuria a través del fondo de una copa en *Champagne*. El que hizo una metáfora mefistofélica de unas escaleras eléctricas en *Downhill*. El que hizo de un sueño la clave para resolver un misterio en *Cuéntame tu Vida*. El que introdujo un foco luminoso en un vaso de leche, para evidenciar que podía ser un alimento envenenado en *Sospecha*. El que convirtió el cadáver de una muchacha en una digna adversaria de su desesperado asesino en *Frenesí*. El que logró que un incidente tan peligroso, como el de manejar un vehículo sin frenos en una colina llena de precipicios, sea a la vez cómico y angustiante, en *Trama Macabra*.

Aquel Hitchcock lleno de maestría es el que pretendo mostrar con este trabajo. Son cincuenta y cuatro escenas de cincuenta y cuatro de sus películas. Cincuenta y cuatro genialidades que nos permiten no sólo disfrutar de un buen cine, sino también aprender de él y ver cómo influyó y sigue influyendo en artistas contemporáneos. Cincuenta y cuatro obras de arte graficadas en estas selectas *Escenas de Hitchcock*.

# THE PLEASURE GARDEN

**The Pleasure Garden (El Jardín de la Alegría)** ***es la primera película dirigida por Hitchcock. El filme está basado en la novela del mismo nombre de Oliver Sandys.***

***Dos coristas del teatro*** **The Pleasure Garden** ***de Londres, se hacen íntimas amigas, hasta que su vida amorosa diverge de un modo dramático, haciendo que se separen, sin poder imaginarse que una tragedia se les avecina.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Bavaria Film, Gainsborough Pictures, Münchner Lichtspielkunst AG |
| Año: | 1925 |
| Guión: | Oliver Sandys (novela), Eliot Stannard |
| Intérpretes: | Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levett), John Stuart (Hugh Fielding) |
| Duración: | 75 minutos |
| País: | Reino Unido |

**El fantasma en *El Jardín de la Alegría:***

*Un hombre que acaba de asesinar a su amante, cegado por los celos y el odio, siente que el fantasma de su víctima lo atormenta y presiona para que mate también a su esposa.*

Jill es una chica pobre que sufre el robo de lo poco que tiene cuando espera en la puerta del teatro *The Pleasure Garden* en Londres, en busca de trabajo como corista. Patsy, una de las artistas, se conduele de ella y no sólo le ayuda a conseguir trabajo, sino que también le ofrece cobijarla en su hogar.

El talento de Jill hace que pronto tenga éxito en el teatro. Al poco tiempo llega a Londres, Hugh, el novio de Jill, junto con su compañero de trabajo Levett. Mientras que Patsy se hace muy cercana a Levett, Jill se aleja de su novio, deslumbrada por los halagos de uno de sus fans, el millonario príncipe Iván. Hugh se va a trabajar a África, en la creencia de que su relación se mantiene. Por su parte, el romance de Patsy con Levett se hace cada vez más estrecho y se casan. Luego de la luna de miel en Italia, Levett deja a su esposa en Londres, diciéndole que tiene que ir a África, al igual que Hugh, para trabajar.

Al poco tiempo, sabemos que Levett es un forajido que tiene una

amante nativa en África, quien logra que olvide a su esposa. Luego de varios meses, Levett le escribe una carta a Patsy mintiéndole que se encuentra enfermo, para así justificar su incomunicación. Patsy, muy devota, decide ir a cuidarlo, pero no tiene el dinero necesario para el viaje, así que le solicita un préstamo a su amiga, la ahora exitosa Jill. Como ésta, no obstante poder hacerlo, se lo niega, Patsy consigue el dinero gracias a la generosidad de sus caseros.

Ya en el África, Patsy descubre a su esposo *in fraganti* con su amante. El hombre, muy alcoholizado, intenta resolver la situación echando violentamente a la amante, pero ésta no le obedece. Patsy, indignada, le anuncia a Levett que está resuelta a dejarlo y él intenta retenerla a la fuerza. La mujer, sin embargo, logra escapar y encuentra a Hugh, quien está genuinamente enfermo, disponiéndose a acompañarlo hasta que se recupere.

La amante, despechada, se retira al río meditabunda. Levett se da cuenta de ello y aprovecha que nadie los mira para ahogarla. Después, Levett descubre a Patsy con Hugh, quien desfalleciente, está echado en su cama. Levett, completamente ido y borracho, les increpa que tienen algo entre ellos y le exige a su esposa que se vaya con él. Patsy obedece, temerosa de que, estando fuera de sí, Levett pueda hacerle daño a Hugh.

Ya en su casa, Levett duerme con pesadillas mientras que su mujer hace algunas labores domésticas. Repentinamente, Levett despierta y ve con espanto cómo el fantasma de su amante se le aparece y acerca en forma amenazante. Levett abraza a su mujer y le cuenta sus delirios. Patsy, que por supuesto no ve nada, intenta calmarle, pero es en vano. *"¡Lárgate de aquí! Mi esposa está acá conmigo ahora. ¡No te necesito más!"*, le grita el esquizofrénico hombre al fantasma. Como un niño aterrado vuelve a abrazarla con desesperación, pero la mujer logra zafarse y corre hasta un cuarto contiguo con una puerta enrejada. El fantasma continúa acercándose a Levett y le señala una espada clavada en la pared, haciéndole concluir al borracho de que sólo lo dejará tranquilo si es que mata también a su esposa. El hombre, resuelto a matar a Patsy, intenta atraparla a través de las rejas, sin conseguirlo. Luego, va tambaleándose hacia la espada, la

coge y comienza a empujar la puerta para abrirla y acabar con la vida de su esposa. No lo logra y opta por pasar la espada a través de la reja. Patsy se aleja de la puerta, permitiendo que Levett finalmente la abra. El esposo, agotado, descansa victorioso unos segundos apoyado en la puerta abierta. Patsy, derrotada, se encoge con espanto en el piso a la espera de su ejecución. Levett está a punto de matarla, cuando un desconocido que acaba de llegar a la casa y ve el peligro, le dispara en la espalda. Levett gira sobre sus talones para ver a su atacante, le sonríe extrañado, examina su propia herida y cae muerto.

Al final de la historia, Patsy se queda con Hugh, con quien desde el principio, tuvo buena química. *"Tú eres la única mujer para mí Patsy. Fui un ciego al no darme cuenta"*, le dice el buen hombre, auténticamente enamorado.

* * * * *

**Levett es el primer asesino de la filmografía hitchcockiana. Estando en los inicios del director, muchos de sus planteamientos eran todavía toscos y experimentales. El personaje sufre una metamorfosis que sorprende no sólo a su incauta esposa, sino a los propios espectadores. Levett, de pronto, deja de ser aquel maduro y apacible caballero, para convertirse en un fulano vicioso, agresivo y delirante. El efecto se logra de inmediato, así como el Levett pretendiente de la decente Patsy, nos simpatizaba, el Levett villano nos inspira una sensación de peligro. Aunque no vemos el proceso exacto de transformación, los temblores que la intoxicación alcohólica producen en el Levett cambiado, nos hacen recordar a la mutación del doctor Jeckyll en el señor Hyde en la novela de Robert Louis Stevenson.**

Cuando la amante despechada camina reflexiva hacia las aguas, podría parecer que está dispuesta a suicidarse, aunque puede suceder que sólo busca llamar la atención de Levett, a quien, por su parte, al haber sido descubierto en su faceta de monstruo ya no le importa nada. Cuando mata a su amante, lo hace con plena consciencia de lo que está haciendo, cuidándose de que nadie lo vea.

Levett es un villano egocéntrico en forma desmedida. Cree que todo gira en torno a él. Por ello se atreve a pensar que su esposa, al anunciarle que lo abandona, exagera el dolor por haber sido traicionada y como la amante obsecuente y obsesiva se ha vuelto un escollo tiene que eliminarla. Luego comienzan sus delirios y cree que Hugh enamora a Patsy. Se vuelve a poner agresivo y prácticamente coacciona a su mujer para que se vaya con él. Toda esta sucesión de acontecimientos, constituyen el subrayado que hace Hitchcock a la creciente peligrosidad del personaje. Así, los espectadores sabemos que el clímax de aquel suspenso no ha llegado todavía y que Levett, de quien ya sabemos que es un asesino, tiene mucho más que ofrecernos.

En efecto, eso es lo que ocurre, Levett duerme, pero la inmensa culpa que invade sus pesadillas, lo despierta. El personaje ya no sufre delirios, ahora son alucinaciones. Levett se convence de que es el mandatario de un encargo sobrenatural. Los celos de su amante ya muerta han trascendido a la vida y, por ello, le exige matar a Patsy para dejarlo en paz.

Maurice Yacowar afirma que en el cine hitchcockiano, la muerte completa y moldea a los vivos, pero que los vivos pueden hacer también su propio uso de la muerte[1]. Así, pone como ejemplo la "cacería" que hace Levett al final de la película. El personaje justifica todo a partir de su profundo egocentrismo. Acaba con su amante porque se convierte en un obstáculo, ataca a Hugh por celos e intenta matar a Patsy para reconquistar su tranquilidad. La involución de Levett es constante y, conforme pasan los minutos, el peligro que expele se acrecienta.

Las alucinaciones convierten a Levett en un irracional salvaje. Primero busca protección en Patsy y luego la convierte en su presa. El fantasma es lo suficientemente convincente y la pobre esposa sólo atina a resguardarse tras una puerta de fierro. La espada de Levett funciona como la lanza de un cazador salvaje. El forcejeo de ambos tras el obstáculo enrejado nos remite a la jungla. El lenguaje físico que exhiben es también representativo de ello. Cuando Patsy se ve atrapada y Levett logra abrir la puerta, la muchacha se encoge temblorosa en el suelo como una presa acorralada.

La pobre Patsy es culpable de ingenuidad. Desprovista de malicia y de celos, ha sido gracias a ella que Jill alcanzó una oportunidad en el mundo del espectáculo. Le dio a aquella desconocida todo lo que tenía: amistad, alimento, techo y cobijo. Compartió su propia cama con ella, sin esperar nada a cambio. Sin embargo, cuando fue a pedirle un favor a su amiga, la encontró de espaldas. Lo mismo ocurre con Levett. Patsy se entusiasma por un supuesto caballero que resulta siendo una mala persona. Mientras él la engaña, ella se preocupa por su salud. Y cuando lo descubre, hace un esfuerzo por apelar a su propia dignidad y dejarle, pero su debilidad le hace obedecer cuando el frenético borracho se lo ordena. Inclusive si Levett no hubiera tenido ese ataque de histeria esquizofrénica, Patsy habría continuado con él hasta que se desencadenara una situación similar.

Llama la atención también el final de Levett. Un tercero lo mata e impide que él asesine a Patsy. Levett voltea y muere sonriente. Parece el epílogo de un ser que repugna su propia vida. Sus vicios lo han puesto en la situación de una criatura indeseada. Sucio, agresivo, tembloroso y delirante, es claro que ni él mismo se soporta. La muerte, antes que un ajusticiamiento, resulta siendo un escape para Levett.

A diferencia del cine clásico de Hitchcock, caracterizado por falsos culpables, en el caso de Levett, el primer asesino hitchcockiano, estamos ante un verdadero culpable tosco, perturbador y lo suficientemente repugnante como para ser odiado por todos, incluso por él mismo.

# THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG

**THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG (El Inquilino)**, ***es la tercera película de Hitchcock2, aunque él siempre la consideró como su primera, quizás porque con ella dio inicio al trabajo en su temática favorita: el falso culpable.***

***Este filme mudo está basado en la novela del mismo nombre de Marie Belloc Lowndes (1913), quien a su vez se inspiró en los asesinatos de Jack el Destripador para desarrollar la historia del misterioso inquilino de una pensión londinense que termina siendo el principal sospechoso de las recurrentes estrangulaciones a bellas jóvenes rubias, durante la oscuridad de las noches de cada martes.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Gainsborough Pictures |
| Año: | 1926 |
| Guion: | Marie Belloc Lowndes (novela), Eliot Stanard y Alfred Hitchcock (no acreditado). |
| Intérpretes: | Ivor Novello (el inquilino), June (Daisy Bunting), Mary Ault (señora Bunting), Arthur Chesney (señor Bunting), Malcolm Keen (Joe – detective de policía). |
| Duración: | 90 minutos |
| País: | Reino Unido |
| Localización: | Islington, Londres |

## El piso de cristal en *El Inquilino:*

*Los perturbadores pasos de un lóbrego inquilino de la pensión de una familia londinense que sospecha que él podría ser un asesino en serie, son mostrados con maestría con el uso de un suelo transparente, reflejando así la intimidación de quienes escuchan aquella inquietante caminata.*

La ciudad de Londres está conmocionada con los recurrentes asesinatos que un misterioso psicópata viene realizando todas las noches de cada martes. Sus víctimas son invariablemente jóvenes rubias y el homicida deja sobre sus cadáveres una tarjeta que tiene un triángulo dibujado, debajo del cual se leen las palabras *"The Avenger"* (*El Vengador*)[3].

Daisy Bunting es una joven modelo rubia de pasarela, que parece no sentirse amenazada por los crímenes del asesino y se burla de sus compañeras por todas las previsiones que toman para salir a la calle, cubriéndose la cabeza con pelucas oscuras o sombreros. Ella, confiada y desinhibida, regresa a su casa, donde vive con sus padres en una residencia modesta. Allí se encuentra también con Joe, su novio, un detective de policía que está seriamente preocupado en atrapar al homicida.

Mientras los cuatro conversan amenamente en la residencia Bunting, alguien llama a la puerta. La señora Bunting la abre y se da con una imagen estremecedora: la delgada figura de un joven misterioso con gesto adusto y mirada escalofriante, coronada con la pesada niebla londinense[4], inquieta de inmediato a la mujer. Aquel muchacho, al igual que el asesino –según lo declarado por una reciente testigo–, se protege del frío con una gruesa chalina que cubre la mitad de su pálido rostro.

El misterioso muchacho se ha enterado de que los Bunting están arrendando un dormitorio y desea tomarlo. La matrona lo conduce hacia la habitación en renta y el joven decide alquilarla, no sin antes observar con recelo los varios cuadros que tiene la pieza con rostros de jóvenes y bellas mujeres rubias. A la señora Bunting le resulta sospechoso su inquilino, pero le complace saber que ha podido arrendar el dormitorio y que el siniestro caballero le ha pagado un mes por adelantado, sin que ella se lo haya requerido.

El inquilino le pide a la mujer una ligera merienda, consistente en pan con mantequilla y un vaso de leche. Al volver, ella lo encuentra volteando los cuadros de las muchachas rubias. Él delicadamente le pide que se lleven las pinturas, aduciendo que no le gustan y ella le encarga esa tarea a Daisy. Apenas el inquilino ve a la joven se siente atraído por ella, aunque su velo de misterio e introversión no desaparecen, sino que se acrecientan con dicha atracción hacia la muchacha, quien también se ve interesada por el enigmático visitante.

La señora Bunting se despide y el inquilino corre a cerrar la puerta, comenzando a caminar nerviosamente y en doble sentido por la espaciosa habitación. En la breve escena que es objeto de estudio, Joe, Daisy y su madre están debajo de la habitación del visitante y discuten cómo éste ha rechazado permanecer con los cuadros de las muchachas rubias; *“de todas formas, me alegra que no le interesen las chicas”*, dice el detective pícaramente mientras golpea con suavidad

el brazo de su novia[5]. Daisy, sin embargo, sabe que las cosas son diferentes y reflexiona sobre la forma en la que ha despertado la atracción de aquel extraño. Luego es interrumpida por el inusual

movimiento de la lámpara de techo tipo araña que se ubica justo bajo el espacio donde el inquilino camina cada vez más nerviosamente. El techo se trasluce y sobre la lámpara se pueden observar los pesados y frenéticos pasos del inescrutable locatario, quien camina oscilante por el dormitorio. Los tres testigos mantienen fija su mirada hacia aquella araña de movimientos sísmicos, acusando, con sus expresiones de sobresalto, que el sonido de las zancadas del extraño es chirriante y perturbador.

* * * * *

**Sin duda, antes que cualquier cosa, el piso de vidrio es un recurso expresivo de Hitchcock. Se trata de una película muda, por lo que resultaba exigido que se grafiquen los atemorizantes sonidos de las pisadas del inquilino. El solo movimiento de la lámpara parecía insuficiente para dichos fines. "Debes recordar que no teníamos sonido en esos días, por lo que tuve que poner un piso de vidrio a través del cual se podía ver al inquilino moviéndose de un lado a otro y causando el mismo efecto en la araña que estaba en el dormitorio debajo de él. Por supuesto, muchos de estos efectos visuales serían absolutamente superfluos hoy en día, ya que nos valdríamos de efectos de sonido", le dijo Hitchcock a Truffaut[6].**

*El Inquilino* es una película que evidentemente obedece a la estética alemana entonces en boga, en el sentido de que en ella se plasman todos aquellos elementos de lenguaje visual que Hitchcock había aprendido de su vida en Alemania. Laurent Bouzereau afirma que el propio director había reconocido la influencia que tuvo el cine alemán en el estilo visual de esta película, relativo a ángulos de cámara, iluminación e imaginativos trucos ópticos[7].

Patrick McGilligan califica la escena como la "visualmente más virtuosa de la película" y reconoce que la intranquilidad que experimentan quienes escuchan los frenéticos pasos del inquilino, es extraída de la propia novela de Marie Belloc Lowndes[8]. Sin embargo, el estilo germano se hace presente en el expresionismo en la puesta en escena. Muy en particular, la breve secuencia del suelo acristalado es

una visualización estupenda del miedo y de la imaginación de aquellos tres testigos auditivos. Las habilidades del director nos convierten también en testigos visuales, en tanto muestra lo que ellos deducen que está pasando en virtud, tanto al ruido de los pasos, como al desesperante movimiento de la lámpara-araña, que se exhibe como un verdadero insecto gigante a punto de atacarlos.

Existen puntos de conexión interesantes entre *El Inquilino* y *Sospecha* (*Suspición*, 1941), otra película de Hitchcock. En ambos casos se desarrolla la temática del *falso culpable*, como en varios de sus filmes; pero, sólo en estas dos se mantiene a los espectadores en duda, hasta el final, respecto de la inocencia o responsabilidad de sus protagonistas. En las novelas en las que se inspiraron las dos películas, los sospechosos sí eran culpables, pero plantear un final así era inaceptable para figuras como Novello y Cary Grant (intérprete del enigmático personaje de *Sospecha*) y hubiera significado, además, la renuncia del director a su temática favorita del inocente falsamente acusado[9].

Sigamos con los puntos de conexión entre ambas películas: Cuando en la escena del suelo transparente, vemos aquella tenebrosa araña colgando amenazante del techo, recordamos[10] que Johnie (el personaje interpretado por Cary Grant) en la escena clímax de *Sospecha*, sube las escaleras en medio de unas sombras que se asemejan a la tela de una araña, y, además, lleva a su esposa un temible vaso de leche; es decir, la misma merienda que el inquilino le ha pedido minutos antes a la señora Bunting en *El Inquilino*.

Ahora bien, si el aparente culpable de *Sospecha* es un personaje que nace encantador e involuciona convirtiéndose en un individuo hosco, amargado, receloso y en suma perturbador; el aparente culpable de *El Inquilino* tiene una primera aparición aterradora que nos recuerda a aquélla de Cesare en *El Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene. El ver esa pálida y rígida figura envuelta en la espesa niebla, no puede hacer sino estremecernos en nuestras butacas y persuadirnos del peligro que representa ese extraño personaje. Esto no mejora con el paso de los minutos, al mostrársenos a un hombre huraño y tieso en sus modales, con una aparente

repelencia hacia los cuadros de las mujeres rubias que adornan su habitación, así como con la materialización de esa caminata pesada y frenética que es escuchada por sus locadores; y, ni qué decir, de sus sospechosas salidas nocturnas de los martes, que coinciden con los asesinatos de jóvenes. Es sólo al final de la película que sabemos que no se trata de un desequilibrado psicópata, sino del deudo de una de las primeras víctimas del misterioso asesino, que tiene el propósito de capturarlo[11]. Así se explica su afectación moral y psicológica, su rechazo a los cuadros y sus misteriosas ausencias precisamente en las noches de los homicidios.

# THE RING

**The Ring** ***es un inquietante drama moral. Se trata de la única película de Hitchcock que fue escrita enteramente por él y es reconocida por el director como una de sus favoritas de su etapa de cine mudo.***

***Un aparente triángulo amoroso nace cuando un boxeador de poca monta se casa con una chica dispuesta a aceptar los coqueteos de un adinerado empresario, el que, aparentemente, resulta ser mejor boxeador que el primero.***

**Ficha:**

Productora: British International Pictures – BIP
Año: 1927
Guión: Alfred Hitchcock
Interpretes: Carl Brisson (One-Round Jack), Lillian Hall-Davis (Mabel), Ian Hunter (Bob Corby), Harry Terry (anfitrión-manager), Gordon Harker (entrenador de Jack), Forrester Harvey (James Ware)
Duración: 89 minutos
País: Estados Unidos

**La boda de Mabel en *The Ring:***

*La singular participación de personajes grotescos en la celebración religiosa de un matrimonio, en el que además la novia sueña con los cortejos de un tercero, refleja el peor de los pronósticos para dicha unión.*

One-Round Jack es un joven boxeador de una feria circense que debe su nombre al hecho de que su manager hace apuestas con los asistentes, retándolos a que peleen con el muchacho e intenten superarlo en el primer round de la contienda. Jack siempre gana con el primer golpe que les da a los desafiantes aficionados, por lo que se muestra orgulloso y presumido de sus dotes.

Mabel, la novia de Jack, trabaja en la carpa donde se producen las peleas, cobrando los tickets a los improvisados asistentes. La chica, no obstante, parece aburrida con la monotonía de su vida. Bob Corby es un joven apuesto y elegante, a quien Mabel, luego de coquetear con cierto descaro, induce a que rete a Jack. Al principio Bob no lo acepta, pero luego de observar la técnica del pugilista, se anima a pelear y lo hace con tanta destreza, que no sólo sorprende a todos cuando pasa al segundo round, sino que termina por vencer a la leyenda de la feria.

Bob resulta ser un boxeador profesional, pero además un empresario

adinerado que despierta de inmediato el interés y la atracción de Mabel, a quien le roba un beso apasionado y le regala un brazalete con forma de serpiente, que ella atesora en su brazo, aunque procura ocultarlo de la mirada de Jack. Además, Bob le ofrece trabajo a Jack, quien se siente halagado por el simpático visitante que ha logrado vencerle.

Un buen día, estimulado por las circunstancias de una futura pelea importante, Jack le propone a Mabel matrimonio, colocándole un anillo en el dedo. Ella acepta, aunque al mismo tiempo acaricia el brazalete que Bob le ha regalado, implicando que sus sentimientos privilegian a éste.

Llega el día de la boda. Algunos invitados ya se encuentran sentados. Evidenciando estar fuera de lugar, tres amigos de Jack, irrumpen contorneándose cómicamente y se ubican en la primera fila. A continuación aparecen los compañeros de la feria: un par de siamesas camina acompasadamente y discuten sobre si deben sentarse a la derecha o a la izquierda; como quiera que el gigante y el enano llegan juntos y ocupan el sitio de la izquierda, las siamesas cesan su discusión y se sientan al lado derecho. La mujer-gorda también llega con un sombrero emplumado y decidida toma asiento. El sacristán ingresa circunspecto por el frente del templo, pero no oculta su espanto cuando observa a los invitados. Mabel entra a la iglesia acompañada del manager, quien opaca a la displicente novia, caminando delante de ella y saludando con fingida sorpresa a los asistentes. El sacristán vuelve a sorprenderse horrorizado cuando ve cómo todos comienzan a conversar a viva voz, desde un extremo a otro, liderados por el manager. De inmediato entran presurosos Jack con su desaliñado entrenador. El sacristán levanta los ojos con amargo asombro y va a la sacristía a informarle al sacerdote que ya puede comenzar la ceremonia, no sin antes advertirle la clase de fenómenos que está a punto de ver. El sacerdote toma el mensaje con tranquilidad y comienzan juntos a caminar hacia el altar. El sacristán aplaude dos veces para indicar a la concurrencia que se levante, pero algunos de ellos –los de la feria– entienden que deben también aplaudir y lo hacen frenéticamente. El sacristán los reprende y les aclara que deben pararse. Los invitados obedecen, aunque el entrenador lo hace

imitando las maneras exageradas del sacristán.

Los novios pasan al frente, junto con sus padrinos: el manager y el entrenador, quienes confunden sus puestos, recriminándose mutuamente. El sacerdote comienza la ceremonia y Bob Corby llega junto con un amigo, sentándose en la parte trasera de las bancas. El sacerdote pregunta a los novios si se aceptan como esposos y parece no importarle escuchar la respuesta de Mabel, quien con clara expresión de duda, sólo atina a mirar el rostro de Jack, el que está con un parche en la mejilla derecha, magullado por la pelea del día anterior. El sacerdote continúa con la ceremonia. Bob bosteza evidenciando desinterés. El entrenador, completamente ido, se escarba la nariz. El sacerdote pide el anillo y el manager le habla al entrenador desde el otro extremo para que lo saque. Éste sin embargo, parece no entender al principio y luego se molesta porque cree que le recriminan haberse toqueteado la nariz. Cuando finalmente comprende lo que se le pide, sonríe y busca el anillo en su bolsillo, al no encontrarlo, se avienta al piso a buscarlo, desatando la carcajada de sus compañeros de la feria. En su búsqueda se le sale un botón del chaleco de su traje, el cual recoge junto con el anillo que finalmente logra encontrar. Aturdido le entrega al sacerdote el botón en vez del anillo. El religioso lo observa atónito y el entrenador corrige su error, en medio de más risotadas. El sacerdote coloca el anillo en la biblia, la cual extiende hacia Jack, quien agarra el anillo y se lo coloca suavemente a Mabel, a quien inoportunamente se le desliza el brazalete de Bob, recogiéndolo de inmediato.

* * * * *

**Partiendo de la consideración del concepto de pureza y solemnidad que caracterizan a un matrimonio, es importante destacar la ambigüedad con la que, una vez más, jugó irreverentemente Hitchcock en la escena de la boda de Mabel en *The Ring*, acaso por sus propios prejuicios respecto del matrimonio. Ciertamente, la ambigüedad hitchcockiana es un ingrediente esencial en varias de sus películas. Algunos atisbos de homosexualidad no expresamente declarados pueden verse en películas como *La Soga* (*Rope*, 1948) o en *Pacto Siniestro***

**(*Strangers on a Train*, 1951); la secreta perversión en un aparente muchacho íntegro en *Downhill* (1927); la simpatía, calidez y sensibilidad de algunos de sus villanos, perfectamente retratados en personajes como Stephen Fisher, el papá querendón en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940); la duda, llevada hasta el final, sobre la aparente peligrosidad de Johnnie en *Sospecha* (*Suspición*, 1941). Así, tempranamente, y en forma de comedia, Hitchcock subraya su atracción por la ambigüedad en la escena del matrimonio, la que evidencia un contraste de posiciones y sentimientos que son percibidos con espanto por las expresiones del rígido sacristán. Aquella imagen de pureza y solemnidad es subvertida en la escena de la boda de Mabel, quien secretamente se burla de su inocente prometido.**

Esa burla de la pureza, protagonizada por la propia novia, se subraya con el desfile de los fenómenos invitados a la boda, situación que en sí misma logra inquietar y que fuera trabajada con éxito pocos años después por Tod Browning en su magnífica *La Parada de los Monstruos* (*Freaks*, 1932); aquello que marca especial interés en la escena, es el comportamiento de estos personajes marginales y circenses: las siamesas discuten dónde sentarse, a la derecha o a la izquierda; el gigante y el enano son amigos y llegan juntos; la gorda es independiente y se sienta sola; el padrino opaca a la novia en su ingreso; los amigos del novio caminan como pingüinos desubicados; y, el novio, magullado en el rostro, llega después que su prometida, junto con su zarrapastroso entrenador. Intencionalmente, todo está marcado para llamar la atención humorísticamente y se logra el efecto deseado cuando el sacristán abre los ojos con horror, sorprendido de encontrar en el templo aquello que está acostumbrado a mirar en un circo.

En efecto, el comportamiento de los asistentes parece más un espectáculo de farándula barata que una ceremonia religiosa. Gritan de un extremo a otro, se ríen a carcajadas, gesticulan, uno bosteza y otro se escarba la nariz, antes de lanzarse al piso a buscar el anillo perdido. Parece una burla y lo es en efecto. Aunque claramente Mabel no ama a Jack, no parece deducirse de sus expresiones y comportamientos, que se casa por obligación o compromiso. Por el

contrario, existe en su personaje y en el de Bob, un elemento de perversión mucho más profundo que lleva considerar que Mabel se casa con Jack porque la posibilidad de engañarlo, le estimula la pasión y el deseo.

Para comprender mejor esto, hay que retroceder a las primeras escenas de la película, así como a aquéllas que las subsiguen, antes del matrimonio. Prácticamente desde el momento en que Mabel y Bob se miran, comienzan a coquetear y el interés de ambos se incrementa cuando ella le confiesa a él que Jack es su novio. Luego, cuando Bob gana la pelea, Mabel ya está en sus manos. Bob le pide un beso y la expresión de vicio y desenfreno que ella exhibe, revela que ambos están pensando en lo gozoso que resulta que se atraigan y que cedan a esa atracción, no a pesar de Jack, sino precisamente con ocasión de él. Se trata, en consecuencia, del placer culposo del "amor prohibido", que además pretende ser compartido con los espectadores, quienes nos vemos involucrados como cómplices testigos en aquel beso ilícito, cuando Mabel medita con sensualidad, observando a la cámara y confesando cuánto le excita la posibilidad de engañar a su novio.

El brazalete en forma de serpiente es el símbolo de la perdición de Bob y Mabel; es el signo de su pecado. La argolla aparece, no por coincidencia, cada vez que Jack le expresa su amor a Mabel. Mientras que el bueno de Jack se esfuerza por halagarla, ella finge que el sentimiento es mutuo, al tiempo que acaricia con frenesí el brazalete, delatando que está pensando en la atracción sexual que le produce engañar a Jack con Bob. En la escena de la boda, el brazalete cae sobre la muñeca de la chica en el mismo instante en que Jack le está colocando el anillo; es decir, cuando precisamente se están jurando amor, fidelidad, respeto y lealtad. No en vano, Truffaut definió el triángulo en el que se desenvuelven los protagonistas de esta historia, como uno con frecuentes referencias al pecado original[12].

El matrimonio de Jack y Mabel es, entonces, una burla y los personajes pintorescos y desubicados que exponen sus peores formas, redondean a la perfección esa idea. Mabel lidera esa mofa. Ella no se siente atrapada por el compromiso de casarse, ella está entusiasmada de hacerlo porque ése es el camino para que su *affair* prohibido con

Bob continúe. Éste, por su parte, bosteza de aburrimiento. No le importa que Mabel se case con otro hombre porque no está enamorado de ella, sólo la quiere para sí sexualmente y cada vez que se le antoje. Para comprender mejor esto, valdría comparar a Mabel y a Bob con dos personajes emocionalmente golpeados de alta recordación en el cine: la bella Angharad de *Qué Verde era mi Valle* (*How Green Was My Valley*, 1941) de John Ford, y el obstinado Ben Braddock de *El Graduado* (*The Graduate*, 1967) de Mike Nichols. Mientras que Angharad sale del templo, luego de casada, con la misma expresión de una viuda, con el corazón destrozado, en el velorio de su amado marido, Mabel está tan tranquila y desentendida durante el matrimonio, como cualquiera de sus singulares invitados; minutos después se carcajea con las ocurrencias de ellos, junto con Jack, quien no tiene forma de percibir que Mabel tiene una aventura secreta con Bob. Angharad sufre porque no ama, en absoluto, a su esposo y, por el contrario, se le ha apartado de su verdadero amor. Mabel goza porque no ama a nadie, ni a Jack ni a Bob, pero el casarse con Jack es el camino perfecto para disfrutar del rol de bandida que tanto le inquieta y excita.

Ben Braddock renuncia a la adolescencia y a la lascivia que siente por la señora Robinson y va decidido a armar un escándalo en la boda de su amada (la hija de aquélla), para impedir que ésta se case con un tercero. Llega al templo y, muy a pesar de las reacciones de los Robinson que intentan impedírselo, Ben golpea los ventanales, vocifera y logra llevarse a la muchacha. En cambio, a Bob, poco le interesa hacer eso. Está aburrido durante el matrimonio y lo expresa a través de bostezos. No le importa, en absoluto, que Mabel se case; todo lo contrario, la desea precisamente porque le atrae la idea de sostener encuentros prohibidos con ella.

La representación de One-Round Jack en la escena del matrimonio, no puede ser más gráfica. Su rostro magullado y su expresión sonriente, revelan un esfuerzo más de Hitchcock por subrayar la inocencia del personaje. La celebración de su boda es un desastre y él parece no percibirlo. Su entrenador, que funge además de su padrino, pierde el anillo por un instante y produce las carcajadas de los asistentes. Aquel alborozo de esos impresentables, que tanto ofende al sacristán, es sano

e inofensivo, comparado con los sentimientos de burla que viven los verdaderos villanos de la escena: Mabel y Bob. Son ellos los que en verdad están arruinando el matrimonio de Jack. Los moretones en el rostro de éste, a su vez, no son nada en comparación con las heridas que sufrirá en el alma, por culpa de esos dos inescrupulosos.

Al referirse a la escena de la boda en *The Ring*, Spoto se deleita por la fascinación que Hitchcock tenía por lo grotesco: *"Su interés en los fenómenos (…), su creciente confianza en los trucos puramente cinematográficos (imágenes borrosas, montajes distorsionados), y el mantenimiento de la ambigüedad estructural y temática del título*, The Ring*, todo recuerda las ense*ñanzas *que recibió Hitchcock de la escuela alemana de cinematografía"*[13]. Y es que, en efecto, la ambigüedad está presente desde el título de la película, que en inglés puede significar tanto "ring de box" como "anillo de matrimonio", ambos elementos muy presentes en la historia, a la que el propio Spoto define como de estructura circular[14].

Muy a pesar de su carencia de escrúpulos, Mabel es redimida al final de la historia, cuando halla en sí misma el cariño que tenía oculto hacia Jack y lo alienta a vencerle a Bob en su última pelea, evidenciando así su voluntad de corregir su propio camino y continuar con su esposo, siéndole fiel, en adelante.

# DOWNHILL

**Downhill** ***es una melodrama mudo basado en la obra teatral*** **Down Hill** ***escrita por el actor Ivor Novello (protagonista de la película) y Constance Collier. Hithcock usó una serie de técnicas narrativas que le permitieron contar la historia con el uso mínimo de intertítulos.***

***Una falsa acusación hace que un joven sea injustamente expulsado de la escuela y humillado por su propio padre, por lo que toma la resolución de irse de su casa, cayendo en un mundo de excesos, vicios e irresponsabilidades, hasta que encuentra la oportunidad de redimirse.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Gainsborough Pictures |
| Año: | 1927 |
| Guión: | Constance Collier e Ivor Novello (obra para teatro), Eliot Stannard (adaptación) |
| Intérpretes: | Ivor Novello (Roddy Berwick), Robin Irvine (Tim Wakeley), Annete Benson (Mabel), Norman McKinnel (Sir Thomas Berwick), Lilian Braithwaite (Lady Berwick), Isabel Jeans (Julia), Ben Webster (Dr. Dawson). |
| Duración: | 80 minutos |
| País: | Reino Unido |

**Las escaleras eléctricas en descenso en *Downhill*:**

***Unas escaleras eléctricas en descenso, simbolizan el inicio de la caída libre de un joven estudiante moralmente golpeado por el injustificado descrédito que se ha ganado de parte de quienes normalmente lo admiraban.***

Roddy es un estudiante modelo, gran jugador de rugby y capitán del equipo de la escuela. Sus padres, Sir y Lady Berwick están muy orgullosos de él, al igual que el director de la escuela, el doctor Dawson. Tim, hijo de un reverendo, es el mejor amigo de Roddy, con quien tiene un pacto de lealtad entrañable. Mabel es una mesera desinhibida, quien en un almuerzo ofrecido por el director de la escuela a todos los padres de familia y a los estudiantes, incita a Tim a que la visite por la tarde en una tienda en la que ella trabaja y en la que, le anuncia, estará completamente sola.

Tentado por las circunstancias, Tim lleva a Roddy a su inesperada cita, en la que ambos son seducidos por Mabel casi inmediatamente. Aunque no hay una manifestación gráfica expresa de esto, es claro que las intenciones de Mabel son las de consumar un *Ménage à trois*, que se frustra por la inocencia de Roddy al distraerse con unos niños

mendigos que entran al establecimiento. Mabel y Tim, mientras tanto, bailan y coquetean en la trastienda y, en uno de los cuadros de la escena, la expresión de sorpresa de Roddy mirándolos, acusa que algo más intenso puede estar sucediendo. La pequeña fiesta termina con un malentendido por el uso accidental que Roddy le ha dado a la caja registradora, mientras jugaba con los niños y con un fallido beso que Mabel intentó robarle a Roddy, quien se lo rechazó sonriente, causando la ira de aquélla.

Algunos días después Roddy y Tim son llamados a la oficina del doctor Dawson, quien sorprendentemente los recibe con gesto adusto y mortificado. Los jóvenes se quedan pasmados al descubrir que Mabel se encuentra en la oficina del director, quien les anuncia que la muchacha tiene una grave acusación, de cuyo contenido real y exacto, seremos ignorantes durante toda la película[15]. Cuando el director le pide a Mabel que identifique al culpable de su misteriosa denuncia, ésta señala a Roddy[16].

Tim permanece en silencio; luego lo justifica refiriendo que no podía permitir que su permanencia en la escuela y una beca a la que postulaba para poder ingresar a Oxford, corrieran peligro. Roddy lo comprende y le dice que precisamente por eso él ha preferido no defenderse, recordándosenos así la promesa de lealtad que ambos se habían jurado. La culpabilidad de Tim sale así a la luz. El director expulsa a Roddy de la escuela y del equipo de rugby[17]. El muchacho, muy mortificado, va a su casa y cuando le relata a su padre lo ocurrido, asegurándole que la acusación no es cierta, éste lo humilla gritándole que es un mentiroso. El orgullo de Roddy, herido por el insulto recibido, hace que responda furibundo a Sir Berwick y tome la resolución de dejar su casa, ante la mirada impávida y dura del padre[18] y los reclamos angustiosos de la madre.

Roddy va decepcionado a la estación de metro subterránea[19] y lee, con algún detenimiento, un letrero en el que está escrito: *"UNDERGROUND – TO ANYWHERE – QUICKEST WAY – CHEAPEST FARE"*[20]. Luego gira sobre sus talones y baja presuroso por unas escaleras que conducen a otras eléctricas que llevan al subterráneo. Es en estas últimas donde observamos a Roddy moralmente destruido,

vestido con un ajado traje claro, parado de espaldas en los primeros peldaños de la descendente escalera, con las puntas de los zapatos hacia afuera. Se apoya con su mano izquierda sobre la manga del vehículo, como queriendo sostener la pesada carga de la arrebatada decisión que lo hizo abandonar su casa. Sus hombros están caídos y aunque sólo vemos la parte trasera de su cabeza, podemos adivinar que su mirada no es fija, sino que está dirigida al vacío. Más adelante, sin embargo, gira su cabeza sobre su hombro izquierdo, como rechazando lo que ve en la parte baja del subterráneo.

* * * * *

**Antes de entrar al análisis de la breve[21] escena del descenso en las escaleras eléctricas, conviene recordar que la temática de la película está dada precisamente por el melodrama de un joven inocente que ve cómo su prometedora imagen desciende por el descrédito de quienes solían respetarlo. En apenas unas horas, ha sido acusado de un hecho que no cometió[22]; fue traicionado por la cobardía de un mal amigo que pervirtió el concepto de lealtad que les unía; ha sido expulsado de la escuela y del equipo de rugby que tanto quería; y, ha terminado siendo humillado por su propio padre.**

La palabra "downhill" que da el título al filme, significa "cuesta abajo" en inglés. Así pues, a partir de la escena de las escaleras eléctricas, Hitchcock nos deja en claro que todo será una caída libre para Roddy, durante buena parte de los minutos que restan de la película. Precisamente, el punto inicial de dicha partida es el inquietante letrero del subterránero que, como ya hemos señalado, contiene las siguientes palabras: *"UNDERGROUND – TO ANYWHERE – QUICKEST WAY – CHEAPEST FARE"*. Se trata de un anuncio que, en circunstancias ordinarias, hubiera resultado tan inofensivo como el mensaje que contiene: El subterráneo es un vehículo que te lleva a todas partes de la ciudad, de la manera más rápida y barata. Sin embargo, una visión integral de la historia, nos permite comprender que existe una simbología luciferina en el epígrafe que se nos hace leer.

Aquel “underground”, cuyo significado inmediato es subterráneo, puede ser entendido también en su acepción de “clandestino” u “obscuro”, conceptos bien identificables con lo “maléfico”. Roddy está indignado e irascible, pero además, de alguna manera, se siente derrotado por las circunstancias. He allí la fórmula perfecta para que se produzca el sometimiento al abandono y a los vicios que se apoderan de Roddy en las escenas que se sucederán en la película. El “to anywhere”[23] no es sino una reafirmación de lo ya dicho, porque la impotencia y el rencor del protagonista son de tal magnitud, que lo único que quiere de sí mismo es caer cuesta abajo, sin importar dónde sea que esto ocurra. La expresión “quickest way”[24], connota “sin el menor esfuerzo”, y simboliza el grado de impulsividad que caracteriza a Roddy, quien procura un efecto rápido para aquel descenso autodestructivo que ha decidido ejecutar. Por ello, lo vemos inclinado hacia adelante, con la punta de los pies sobresaliendo del peldaño eléctrico, que baja a singular velocidad. Finalmente, “cheapest fare”[25] podría representar la indigencia automática que se ha apoderado de Roddy por el quiebre de la relación con su acomodado padre, o también, el anunció del tipo de actividades a las que se tendrá que dedicar en un futuro próximo, para procurar una aparente sobrevivencia[26]. Es ése el Roddy humillado, dolido, traicionado y orgulloso, quien de alguna manera busca vengar la injusticia de una acusación falsa y la estupidez de una pésima defensa, con su autodestrucción.

Sostengo que la secuencia completa es luciferina por el uso de un recurso expresionista de representaciones pictóricas con formas geométricas, angulosas y repetidas, como peldaños que descienden hacia un inframundo infernal[27], en el encuadre de la escena de las escaleras eléctricas. Por ello, es tan significativa la reacción de Roddy cuando se encuentra por la mitad de su descenso y parece que algo de lo que ve abajo –y que no está a la vista de los espectadores– lo perturba tanto, que se ve obligado a repeler la mirada y girar su cabeza sobre su hombro izquierdo. Por supuesto que en términos ordinarios esto podría no significar nada; sin embargo, existe una simbología muy intensa en la escena que se inicia en el texto del letrero que comenté en párrafos anteriores y que me permite concluir que Roddy, un joven en esencia bueno e inocente, se espanta a la

mitad de su travesía por el recibimiento mefistofélico que observa fuera de campo, mientras desciende por la escalera[28]. La escena concluye así, con el giro tenso de un cuello que no cede, como quien se asquea pero se somete a su cruda y maléfica realidad, tal cual un gigoló que acepta ser compañía social y sexual de lo que no le atrae, sólo por necesidad.

Hitchcock renegó de esta escena, al confesarle a Truffaut que no la volvería a filmar en la época en la que le concedió sus entrevistas[29]. Mi opinión, no obstante, es que no había mejor forma de evidenciar el proceso psicológico al que se estaba sometiendo Roddy, al procurar una venganza contra sus traidores y detractores, que suponía su entrega resuelta a un mundo de vicios, excesos y autodestrucción.

# THE FARMER'S WIFE

**THE FARMER'S WIFE** ***es una comedia con pretensiones románticas, basada en la obra de teatro del mismo nombre del inglés Eden Phillpotts. Aunque se filmó en 1927, no fue estrenada hasta el siguiente año.***

***Un granjero viudo se queda solo cuando su única hija se casa. Agobiado por esa situación, decide casarse, eligiendo a cuatro candidatas con la ayuda de su ama de llaves, quien es secretamente la que desea casarse con él.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1927 |
| Guión: | Eliot Stannard, Eden Phillpotts (obra) |
| Intérpretes: | Jameson Thomas (Granjero Sweetland), Lilian Hall-Davis (Araminta Dench, 'Minta'), Gordon Harker (Churdles Ash) |
| Duración: | 106 minutos |
| País: | Reino Unido |

***El granjero cuatro veces rechazado en The Farmer's Wife:***

*Un orgulloso granjero, se afana inútilmente por fingir que ha tenido éxito en una conquista romántica, dejándose, no obstante, vencer de inmediato, por el peso de su amarga derrota, ante los expectantes ojos de una mujer que finge ser su cómplice, aunque en realidad desea ser la verdadera conquistada.*

Samuel Sweetland es un maduro granjero que enviuda y cuya única hija se casa al poco tiempo. Así, Samuel se queda sin familia, con la compañía del señor Ash, un viejo desaliñado, sucio e incompetente, que funge de mayordomo, y Minta, el ama de llaves a la que la esposa agonizante del granjero le encargó que se ocupara de atenderlo de la mejor manera.

Minta se esfuerza por cumplir las órdenes de su fallecida patrona. Sin embargo, Samuel se siente solo y decide casarse, no por estar enamorado de alguien, sino por la necesidad de contar con una compañía femenina. Resuelto a hacerlo de forma rápida, hace a Minta su cómplice; nada más natural, ella es la encargada de administrar la casa y, por lo tanto, la perfecta secretaria para sus propósitos de conquista. Así, le pide que escriba en una hoja el nombre de tres mujeres del pueblo que pueden convertirse en sus esposas. Al final

añade una cuarta, como remota posibilidad, porque Samuel está convencido de que la primera caerá rendida a sus pies.

Pero las cosas no son como Samuel las esperaba. Las cuatro mujeres rechazan la propuesta de matrimonio del viudo. La primera alega ser demasiado independiente para casarse con él; la segunda, que es un manojo de nervios, le dice que no necesita de un hombre; la tercera, una gordita simpática y de fácil carcajada, lo rechaza por su "avanzada edad". En estos tres casos se ve a un Samuel indignado al máximo. Furibundo e histérico por el rechazo, llena de gritos e insultos a las damas que minutos antes fueron objeto de sus halagos y sonrisas. Como si su vanidad no estuviera ya demasiado herida, Samuel descubre que el viejo e impertinente Ash habla con Minta y critica a su patrón, alegando que es vergonzoso que ande por todo el pueblo rogando que se casen con él. Samuel lo escucha y la rebeldía que está depositada en su orgulloso espíritu, lo anima a luchar por la cuarta alternativa: la vulgar tendera de un bar del pueblo. Cuando Samuel llega al local, vemos cómo su reputación ya está echada por tierra; los clientes lo miran, lo señalan con el dedo y murmuran a sus espaldas. Al viudo no le importa, se acerca donde su cuarta pretendida y vemos que conversa animadamente con ella, sobre todo cuando los clientes se retiran para participar de una cacería masiva.

No vemos, sin embargo, en qué termina esa propuesta, ya que de inmediato asistimos a una escena en la sala de la casa del granjero, donde Minta y Ash conversan nuevamente. Ya para entonces, hemos podido advertir que existe una sincera atracción de Minta hacia el granjero, por lo que una sutil satisfacción se aprecia en ella por el rechazo de las tres primeras pretendientes, así como preocupación ante la decisión de Samuel de intentarlo una cuarta vez. Samuel, que ha llegado a su casa montado a caballo y con expresión reflexiva, advierte a través de la ventana la conversación de Ash con Minta. Como sabe que aquél lo censura con amargura y posiblemente prevé una nueva derrota, abre la puerta con fuerza y entra con expresión fulgurante, sacando pecho y con una sonrisa de satisfacción, como si su misión hubiera tenido éxito. Minta retrocede unos centímetros, sus ojos se humedecen sutilmente, se agarra el pecho como si se le dificultara un poco la respiración, coge el espaldar de la silla donde

otrora se sentara la esposa fallecida de Samuel y comienza a acariciarlo nerviosamente. El granjero camina triunfante hacia el viejo Ash y le ordena que se retire; éste, encorvado y sorprendido, le obedece. De inmediato, Samuel se quita el sombrero y lo avienta a una mesa junto con el bastón, como evidenciando que su victoria, si bien le alegra y enorgullece, también lo ha cansado. Gira el rostro hacia a Minta y la mira fijamente con gozo; algo en su mirada, sin embargo, evidencia cierta frustración que contradice la sonrisa. La chica continúa acariciando el espaldar de la silla abrumada y sin palabras, sopesando la posibilidad de que Samuel haya logrado convencer a la cuarta candidata de que se case con él. Samuel vuelve a mirar hacia la puerta, intentando comprobar que Ash se haya retirado definitivamente. Ve de nuevo hacia Minta con la misma expresión de dudoso regocijo. Minta ya no puede más, ya no sólo acaricia la silla, sino la manosea frenéticamente. De pronto, la expresión de Samuel comienza a variar con lentitud: la contenida frustración de su mirada se endurece y su sonrisa se desvanece para convertirse en un gesto de amargura. Levanta las cejas y mira ahora en forma reflexiva, como pidiendo ayuda a su cómplice; luego baja la mirada, traga saliva, revela deseos de llorar y deja caer la cabeza hacia su pecho para evitarlo. Minta lo observa intrigada. Samuel se sienta derrotado y se sujeta las manos con cierta autocompasión. Mira a Minta con timidez y es ella ahora la que ha comenzado a transmutar sus expresiones: respira con emocionada agitación, sonríe levemente y se agarra también las manos avivando la esperanza de que sus posibilidades de ser la señora de la casa no se han perdido. Sí se compadece por el sufrimiento de Samuel, pero también tiene tranquilidad de saber que todavía puede ser suyo. *“Se acabó Minta; estoy hecho. En cada oportunidad he tenido que volver con el rabo entre las piernas. Todo el poder del sexo femenino se ha puesto en mi contra. Me han quitado mi autoestima”*, declara abatido Samuel. De inmediato, Minta procura darle ánimos y fuerzas para que persista. Es en ese ejercicio que Samuel ve en ella a una quinta candidata. Algo ha aprendido ya de sus cuatro previos fracasos y la aborda con cariño y humildad, ante lo que ella, cada vez más prendada de su patrón, acepta sin reservas.

* * * * *

**Ahora bien, no creo que *The Farmer's Wife* sea una verdadera comedia romántica. Su humor es más bien forzado, antes que auténtico y las situaciones supuestamente cómicas, son tan sobreactuadas, incluso para los cánones del cine mudo, que terminan resultando pesadas y empalagosas al mismo tiempo. Quizás la única excepción a esta crítica podría ser la de la secuencia de la fiesta que ofrece la segunda mujer pretendida por Samuel, en la que el señor Ash sirve de "mayordomo prestado". El personaje de aquel viejo ordinario roza, en la secuencia en mención, con la comedia *slapstick*, y lo hace con tanta eficacia que además de robarse la cámara, sería capaz de arrancar risas a los más estirados espectadores contemporáneos.**

Pero no sólo la comicidad es la que está en duda. ¿Existe un verdadero romanticismo en *The Farmer's Wife?* Pienso que no. ¿Está la pobre Minta auténticamente enamorada, al punto de colaborar, por amor, con su patrón para que consiga pareja? No lo parece: ella antes que enamorada, ambiciona ocupar el lugar de la difunta mujer de Sweetland, pero es lo suficientemente noble, como para no hacer absolutamente nada para sabotear el plan de seducción del granjero; por el contrario, lo apoya desde el comienzo. Quizás por eso es tan importante la primera escena de la película, en la que la moribunda señora Sweetland, le encarga a Minta que se ocupe de tener en orden los pantalones de su marido. La fiel y responsable ama de llaves recibe el encargo de cuidar de aquel gruñón caprichoso, y lo hace con tanto esmero que va poco a poco, y sin darse cuenta, asumiendo el rol de la esposa.

Por otro lado, es incomprensible la atracción que el granjero Sweetland genera en una mujer joven y hermosa como Minta. Se trata de un hombre duro, colérico y lo suficientemente soberbio como para imaginarse que la primera de sus pretendidas le dará el "sí" sin chistar. Samuel Sweetland no está enamorado y probablemente no lo estuvo tampoco de su esposa fallecida. Al parecer, su concepción de la vida es que tiene el derecho de tener a una mujer adornando su inmodesta presencia y acompañándole para que no se aburra. Esta odiosa concepción del matrimonio, puede que se comprenda mejor en relación al mundo rural de la época. El granjero escoge a sus cuatro

candidatas como quien eligiera a una compañera nocturna y se endiosa tanto que no soporta la frustración de los tres primeros “no”. He allí la nota de comicidad más importante de la historia; siempre en retrospectiva, en aquel espacio señorial en donde el varón manda y está acostumbrado a que las mujeres solteronas caigan rendidas a sus pies, el rechazo constituye una formidable ironía. Lamentablemente, esa posibilidad de humor, no fue manejada del todo bien; con excepción de la primera candidata, que altiva sonríe ante la propuesta y le dice que ella es una mujer independiente. Las reacciones de las dos siguientes y del propio Samuel, son insoportablemente exageradas. Él grita, insulta, impreca, como si estuviera participando en una pelea callejera, y ellas tiemblan y se vuelven histéricas al igual que si las estuviera acosando un monstruo.

Lo cierto es que nadie ama en esta historia. Cuando la segunda y tercera candidatas discuten entre sí y revisan su decisión de no haber aceptado la propuesta matrimonial de Samuel, reaccionan yendo a expresarle que han cambiado de opinión, por una cuestión de orgullo personal, antes que por verdadera atracción o sentimiento hacia el granjero. Con esto se demuestra que ni Samuel ni ellas –salvo repito la primera candidata–, se tienen siquiera respeto a sí mismos.

Por lo antedicho, la escena del granjero cuatro veces rechazado, que se enfrenta a las impertinentes, aunque correctas proyecciones del viejo Ash, no hay que verla con la compasión hacia un corazón despechado, sino más bien, hacia un orgullo herido. La vanidad del granjero ha sido insultada en cuatro ocasiones y su autoestima se ha reducido, conforme se producía cada uno de los rechazos. Como si esto fuera poco, su sucio y bruto mayordomo se permite criticarlo y luego especula que, en su cuarto intento, también será humillado. Nuevamente, la esencia irónica del relato fluye, aunque esta vez sí con efectividad. El gran señor burlado por su propio sirviente.

Si Hitchcock subraya tanto el aspecto guarro de Ash, es precisamente para resaltar, con las críticas que hace a su patrón en la escena que se analiza, que la arrogancia de Samuel está tan venida a menos, que hasta el personaje más deleznable e ignorante está por encima de esa cuestionable altanería inicial del granjero.

Samuel no se puede permitir mostrar como un perdedor ante el propio Ash, porque eso sería como aceptar que ha caído en el fondo del ridículo. Entra triunfante y le pide a su mayordomo que se vaya. Mira sonriente a Minta, pero los espectadores notamos un brillo diferente en sus ojos. Algo no marcha bien, a pesar de aquel gesto de ventura. La duda que nos azota, hace lo mismo con Minta, quien soba nerviosamente la silla que es a la vez el símbolo de la señora de la casa. Aquel manoseo de la silla es un clamor dual en el que se expresa el deseo del ama de llaves por sentarse oficialmente ahí, así como su angustia por pensar que alguien más puede desplazarla de dicho lugar.

Si las actuaciones, en general, son exageradas a lo largo de la película, en la escena del encuentro definitivo entre Samuel y Minta, los actores son eficaces en transmitirnos con potencia el sentimiento de los protagonistas. La transformación de la expresión de Samuel, conmueve, por revelarnos el dolor contenido del granjero por el orgullo herido. Es verdad que no ha visto a Minta, todavía, como su ansiada compañera, pero sí tiene con ella la suficiente confianza como para desnudar el suplicio de su humillación.

El granjero sonríe con ira contenida y termina apesadumbrado y con ganas de llorar. Minta manosea la silla con la angustia de la derrota por una batalla que no se atrevió a librar y cuando su señor le confiesa que ha sido rechazado nuevamente, transforma su zozobra en aliento y esperanza. Samuel está ensimismado por su fracaso, de manera que sólo los espectadores nos damos cuenta de la sutil sonrisa de Minta y, de alguna manera, nos hacemos cómplices de su comprometida posición.

Minta no se atreve a sugerirse como posibilidad. Por el contrario, más allá de la tranquilidad de saber que el granjero ha sido rechazado por cuarta vez, comparte su preocupación y hasta le anima a no darse por vencido. No tiene ninguna estrategia dirigida a colocarse en la mira del granjero. Ella es paciente y dedicada a su patrón y cumple fielmente el encargo recibido de la difunta señora Sweetland, al “cuidar sus pantalones”, ayudándole a conseguir una nueva pareja. Minta, en consecuencia, actúa en dos niveles: el de la leal colaboradora y el de la secreta “enamorada”; y no deja que un rol

interfiera con el otro.

Las transformaciones de Samuel y Minta, en la escena en la que se nos revela el cuarto rechazo del granjero, se complementan. Una es consecuencia de la otra y por ello, segundos más tarde, logramos aceptar la idea de que Samuel y Minta se hagan pareja. El granjero cumplirá su deseo de no estar solo y tener una compañera a su lado, y Minta será por fin y con plenitud la señora de la casa. Sweetland aprende así una lección moral –elemento particular en el cine hitchcockiano–: no buscar afuera aquello que está cerca de uno mismo, madurando así la sensatez de advertir, también, que no tiene sentido hacer discriminaciones de clase, en tanto la decencia y las calificaciones morales adecuadas pueden estar en las propias sirvientas.

# EASY VIRTUE

**EASY VIRTUE** ***es una película muda de temática romántica, basada en la obra de teatro del mismo nombre del artista británico Nöel Coward. Fue la última colaboración de Hitchcock con la productora Gainsborough Pictures.***

***Una mujer marcada con el estigma de un escandaloso divorcio, busca una segunda oportunidad, casándose con un enamorado joven ignorante de su pasado. Desde entonces, la chica tendrá que convivir con la suspicaz familia del muchacho y con la carga de su "pecado".***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Gainsborough Pictures |
| Año: | 1928 |
| Guión: | Nöel Coward (obra de teatro), Eliot Stannard |
| Intérpretes: | Isabel Jeans (Larita Filton), Franklin Dyall (su esposo), Eric Bransby Williams (Claude Robson), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Farebrother (señora Whittaker), Frank Elliott (coronel Whittaker), Benita Hume (la operadora de teléfonos). |
| Duración: | 80 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La curiosa operadora telefónica en *Easy Virtue:***

*Sólo unos segundos después de haber visto cómo la respuesta a una proposición de matrimonio se dejaba en suspenso, los espectadores nos enteramos de cuál es ésta, gracias a las expresiones faciales de una fisgona operadora de teléfonos.*

Larita Filton es una infeliz mujer casada con un alcohólico agresivo, quien luego de descubrir que Claude Robson, un artista que estaba pintando un cuadro de ella, la enamoraba en privado, arma un escándalo que termina con el pintor hiriendo de un disparo al esposo de Larita, por lo que se ve forzado a suicidarse para evitar el peso de un proceso judicial. Así, con la ventaja de contar con estos antecedentes, el alcohólico marido se presenta como víctima en el juicio de divorcio subsiguiente, en el que Larita es condenada por adulterio.

La chica, acosada por la prensa, decide viajar a la Riviera Francesa, para escapar del infierno que significa aquel escándalo. Allí conoce accidentalmente a John Whittaker, un joven amable que pronto se enamora de ella y le propone matrimonio mientras dan un paseo por la Riviera subidos en una calesa a caballo. Ella, recordando su comprometido pasado, le sugiere que se conozcan mejor, pero él insiste en que la ama y que eso es lo único que cuenta. *“Casémonos de*

*una vez y vamos después donde mi familia. Ellos te adorarán"*, se anima a decirle el flechado muchacho. *"Te daré mi respuesta por teléfono en cualquier momento de esta noche"*, contesta la chica mientras se besa con su pretendiente[30].

Ambos se retiran entusiasmados y de inmediato comienza la escena de la curiosa operadora telefónica, quien parece aburrida con la monotonía de su trabajo, portando unos audífonos, apretando botones, insertando cables en agujeros electrónicos y anunciando llamadas. Resignada continúa leyendo con indiferencia el libro que tiene sobre la mesa, pero de pronto, algo que escucha por los audífonos le llama la atención. Se sorprende y sonríe por la conversación que comienza a escuchar; intrigada, trata de entender bien cada palabra, parpadea animada y ríe. Se acomoda en el asiento, sonríe con más entusiasmo y apoya sus manos sobre la mesa, agarrándoselas. Luego se sobresalta, frunce un poco el ceño y abre la boca con señal de intriga, mueve los ojos de un lado a otro e inclina la cabeza. Nuevamente comienza a dibujar una sonrisa en su rostro, hasta que es plena su satisfacción. Vuelve a inquietarse, sube las cejas y expresa unos segundos de preocupación, sonríe y se alarma nuevamente, se golpea las manos, como forzando una respuesta, tensa la mirada evidenciando pesar y luego suspira de alegría riendo nuevamente, mientras se agarra el corazón emocionada, dándonos así a entender que la respuesta de Larita a la proposición de matrimonio de John ha sido positiva.

* * * * *

**Un primer elemento de atención en la escena de la operadora de teléfonos, consiste en la maestría artesanal con la que Hitchcock vence, de nuevo, las limitaciones de la falta de sonido[31]. Así, antes que abusar de los intertítulos en una presentación dramática que hubiese repetido las frases y rostros vistos en la escena inmediatamente anterior (la de la calesa), el director escoge contarnos la historia a través de la perspectiva de un tercer personaje[32]. Como siempre, Hitchcock no subestima a los espectadores; por el contrario, confía plenamente en que ellos podrán entender, sin que medie una explicación verbal, que lo que están viendo es la contestación que Larita le da a John, en la**

**que quizá se reproducen algunas frases dichas en la calesa por ambos**.

La curiosa operadora telefónica refleja, en consecuencia, la posición de los espectadores. Aunque ella tiene el privilegio de escuchar directamente la conversación, nos transmite con sus expresiones faciales el curso de ésta. Además, los espectadores tenemos la ventaja de conocer el trasfondo de la propuesta (y aún los antecedentes de Larita[33], que el propio John ignora). Hitchcock ha logrado, con éxito, evitar que nos aburramos con la reincidencia de la información, pues las reacciones físicas de la operadora nos comunican con eficacia lo que los enamorados conversan, sin que haya sido necesario el uso de un solo intertítulo.

Por lo demás, el personaje es simpático. Se trata de una indiscreta jovencita que acaso mata el tiempo de su insufrible oficio leyendo un libro apenas interesante. Sus expresiones son un destello de lo que los protagonistas viven y sienten. El vaivén de sus reacciones evidencia que la conversación de los enamorados se ha iniciado probablemente con un "puede ser" de Larita a la propuesta[34]. John ha de estar insistiendo, tal como lo hizo horas antes en la calesa, y eso motiva que brillen los ojos de la telefonista y dibuje una sonrisa en el rostro, quizás por algunas palabras de amor del pretendiente. Larita duda, avanza y retrocede en su respuesta, pues la operadora frunce el ceño y manifiesta angustia. John persevera y Larita accede gradualmente, titubea y la intrusa se golpea las manos desesperada, estira su cuerpo, levanta la mirada y luego expresa alegría y satisfacción. Suspira y se agarra aliviada el pecho. Larita ha aceptado la propuesta de matrimonio.

Nada más. La participación de la telefonista se limita a aquel par de minutos. Los espectadores seremos testigos de aquella trágica historia que culmina con un segundo escándalo y divorcio; la operadora ya no. Ella sólo se lleva el recuerdo romántico de su testimonio auditivo. Tal vez, en su historia paralela, la telefonista relate recurrentemente esa experiencia y releve el admirable amor y pasión de John. Somos, en cambio, los espectadores los que, avanzada la película, nos enteramos de que aquel persistente muchacho no es más que un débil mental que

se deja manipular por su imponente y detestable madre[35] y permite que el escándalo de una injusta acusación supere el supuesto amor que tenía por Larita, terminando por repudiarla.

Un punto esencial, que Robin Wood anota con precisión, es que en *Easy Virtue*, se da la primera manifestación de la culpa femenina que se repite en varias de las películas de Hitchcock[36]. Es cierto que Larita no es culpable de la acusación de adulterio con la que carga, pero también lo es que sí ha sido condenada por ella y, precisamente, es tan pesado ese lastre, que la muchacha oscila entre el sí y el no en la escena de la curiosa operadora de teléfonos. Aunque Wood, crítico y consciente de la misoginia de Hitchcock, sostiene que la particularidad de las "mujeres culpables" en los filmes de este director es que sí son culpables, y no obstante que esto es así en la mayoría de los casos, salvo probablemente el de *Asesinato* (*Murder!*, 1930), hay que entender que la posición de Wood se sustenta en los grados de responsabilidad que recaen en una mujer, como es el caso de Larita, quien si bien no fue verdaderamente adúltera, sí consintió los avances del pintor y ocultó a su nuevo novio el escándalo de su pasado; todo esto, entendido, por supuesto, en el contexto de los años veinte y de una sociedad machista y muy susceptible a los escándalos. Eso es precisamente lo que explica el vaivén de Larita en la calesa y en la escena de la llamada telefónica: ella duda porque teme, porque finalmente sí se siente culpable de la carga de aquella imputación de "mujer fácil" que desencadenó su primer divorcio. En palabras de Lesley W. Brill, en *Easy Virtue*, así como en *Tuyo es mi Corazón* (*Notorious*, 1946), *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), existe el siguiente común denominador: los terribles peligros e infortunios que viven las protagonistas cada vez que encuentran o buscan solidificar la relación con su pareja, en apariencia perfecta[37].

Como punto final, cabe resaltar el rol de la "curiosidad" que resulta central en la escena bajo estudio. Sabido es que Hitchcock era un director *voyeur*, con un alto sentido de la curiosidad visual. La cámara, el lente y el ojo, como elementos de estructura narrativa, están permanentemente presentes en casi todas sus películas, comenzando desde la primera escena de su primer filme, *The Pleasure Garden* (1925), en donde un avispado veterano se ajusta bien el monóculo

para disfrutar de las piernas de unas bailarinas. En el caso de la telefonista, la curiosidad es auditiva, pero revela el mismo carácter de fisgoneo que el que se da a través del recurso *voyeur*, quizás porque, si bien la operadora de teléfonos escucha indiscretamente, transmite sus sentimientos, a través de sus expresiones faciales y del movimiento de sus ojos, gracias al cuidado artesanal hitchcockiano de aquellos detalles histriónicos.

En sus conversaciones con Truffaut, Hitchcock confiesa su interés por la escena de la telefonista entrometida en *Easy Virtue*[38], resaltando lo positivo de poder transmitir el contenido de una conversación a través de una actuación puramente gestual y sin el uso de intertítulos. Se trata, en definitiva, de una inspirada idea dentro de una película más bien cursi y aburrida.

# CHAMPAGNE

**Champagne** ***es una comedia ligera de la filmografía silente hitchcockniana. La particularidad de esta película es que la historia surgió a partir del título del filme, cuando el productor londinense Walter C. Mycroft, convenció a Hitchcock de hacer una película sobre una de sus bebidas favoritas.***

***Una joven heredera, pródiga y caprichosa, recibe una severa lección de su malhumorado padre, cuando éste le miente al revelarle que ha perdido toda su fortuna.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures – BIP |
| Año: | 1928 |
| Guion: | Walter C. Mycroft (novella) y Eliot Stannard |
| Intérpretes: | Betty Balfour (Betty, la muchacha), Jean Bradin (el muchacho), Theo Von Alten (el hombre), Gordon Harker (el padre), Marcel Vibert (el maitre del hotel) |
| Duración: | 86 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La copa de champán en *Champagne:***

*El fondo del cáliz de una copa de champán, es el instrumento voyeur con el que Hitchcock refleja la combinación de la vida trivial de una muchacha engreída, con la madurez que logra alcanzar luego de sentir que ha perdido todo lo que valoraba.*

Un viejo millonario se pone irascible cuando se entera de que su única hija, Betty, ha tomado uno de sus aviones para reunirse en un crucero en el Atlántico con su novio, a quien, por su parte, el padre desaprueba. Ya en el crucero, un misterioso bigotudo, ve a través de una copa de champán, un escenario borroso en el que un grupo de gente se divierte en el salón principal de la embarcación; sin embargo, la fiesta se interrumpe y todos corren a cubierta para observar el singular arribo de Betty, quien luce regocijada y divertida por la travesura que ha hecho, a espaldas de su conservador padre.

Aunque el amargado padre alerta a Betty, a través de un telegrama, que su pretendiente, está interesado sólo en su herencia, ello encapricha aún más a la muchacha, quien le ofrece matrimonio a su novio; no obstante, él lleno de orgullo por los insultos de quien podría convertirse en su suegro, y celoso por la animada conversación que vio que ella tuvo con el hombre misterioso, la rechaza.

Betty, la heredera llega a París y, gracias a su fortuna y despilfarros, organiza desmedidos jolgorios para sus amigos, en los que sobran los brindis con champán y otras bebidas espirituosas. En uno de ellos, coinciden el novio y el hombre misterioso, y los celos y la indignación del primero se vuelven a despertar cuando Betty continúa con sus excesos y devaneos.

Más tarde, el padre de Betty llega a la fiesta y le cuenta a su hija que ha perdido toda su fortuna en Wall Street, y que están en la ruina. La noticia afecta profundamente a Betty y se la cuenta a su novio, quien por prudencia se retira, siendo interpretado esto, por el desconfiado padre, como la confirmación de que el muchacho estaba detrás de su fortuna.

Betty se muda con su padre a un humilde apartamento y todo parece salirle mal: intenta vender sus joyas, pero se las roban; discute con su progenitor; cocina el almuerzo, pero le sale terrible. El padre evita comer alegando no tener hambre y luego se va a un restaurante lujoso, advirtiéndose así que le ha mentido a su hija en cuanto a la pérdida de su fortuna. El novio de Betty la visita en su apartamento y le pide que se vaya con él; ella lo rechaza, convencida de que no la ama.

Betty decide buscar trabajo[39] y va a una agencia en donde sólo le ofrecen un puesto en un vulgar cabaret nocturno, en donde le corresponde colocar las flores en la chaqueta de los superficiales caballeros que visitan aquel local. Precisamente, dos de los visitantes del lugar, en la primera noche, son el hombre misterioso de bigotes y el novio despechado de Betty. El primero la invita a su mesa y le entrega una tarjeta en la que le ofrece ayudarle ante cualquier necesidad; el segundo, en cambio, se encoleriza cuando se entera de que ella es una cabaretera, y va por el padre, quien aterrado por lo que está haciendo su hija, termina por confesarle que todo era una mentira para darle una lección y que en realidad no han perdido ninguna de sus posesiones.

Al enterarse, la chica indignada deja a su novio y al padre, y se va en búsqueda del misterioso bigotudo, quien le ofrece llevársela en un

crucero a América. Ambos se embarcan, pero ella desconfía de las intenciones de su acompañante, imaginándose que algo indebido puede querer hacerle. En su habitación, es visitada por su novio, quien al escuchar que alguien golpea la puerta, se esconde en el baño. El hombre misterioso entra y con él el padre de Betty. Ella se muestra muy confundida y el viejo explica que el hombre de bigotes es su viejo amigo[40], a quien confió que vigile a su hija y evite su matrimonio a todo costo. El novio, ignorante de la reciente revelación, sale del baño y ve a Betty abrazada de aquel hombre, por lo que irascible se abalanza contra él y comienza a ahorcarle. El padre, Betty y un camarero que acaba de entrar con un champán, logran separarlos. Le explican lo ocurrido, las copas son servidas y el padre, en medio de un brindis, les anuncia que ya no se opone al matrimonio. Betty se sorprende nuevamente por ver la penetrante mirada del misterioso caballero mientras bebe un sorbo de champán, pero supera su preocupación y gira el rostro sonriente hacia su novio, quien le manifiesta que ya arregló con el capitán que los case en el crucero, comienzan a discutir sobre ello, observándose a la pareja a través del cristalino fondo del cáliz de la copa del hombre de bigotes. La última toma que capta aquel singular lente es la de los dos jóvenes besándose mientras la imagen se va a negro, a modo de conclusión.

* * * * *

**Es de por sí un hecho curioso que una película base su historia en un título: *Champagne*. En efecto, McGilligan relata que antes siquiera de que existiera un tema, el productor Walter C. Mycroft inspiró a Hitchcock a hacer una película con dicho nombre y basada en la temática de uno de sus tragos favoritos: el champán. La primera historia, sin embargo, distaba mucho de la definitiva: trataba de una nostálgica muchacha que trabajaba en unas bodegas de Reims (capital del champán) y que siempre observaba con envidia y frustración al tren cargado de la mencionada bebida con destino a las grandes ciudades; luego de un tiempo, se traslada a una de dichas ciudades, sufriendo las consecuencias de la vida frívola citadina, cayendo en la prostitución y en toda clase de vicios y terribles vivencias. Por ello, la muchacha decide volver a Reims y cada vez que ve al tren saliendo con una carga**

**de champán recuerda su atroz experiencia y se imagina que alguien será víctima en la ciudad de los efectos de aquellas botellas. Sin embargo, la British International Pictures, tenía en mente algo mucho más digerible; "meramente efervescente" como el champán, en palabras de McGilligan, por lo que Hitchcock y Stannard tuvieron que reescribir el guión en forma tan apresurada, que el producto final fue el de una comedia ligera y sin historia, como lo afirmaba el propio director[41].**

*Champagne* es una película sobre la que se ha escrito muy poco y respecto de la cual a Hitchcock no le gustaba hablar. No obstante, es posible distinguir dos temáticas tocadas con inteligencia por Hitchcock en su malquerida película, simbolizadas con destreza técnica y visual en la escena que busco analizar: se tratan de la frivolidad y la mentira. En efecto, desde el comienzo del filme vemos cómo la falsedad, el engaño y las medias verdades se apoderan de los personajes y de sus relaciones superfluas y banales. Así, Betty es una chiquilla hueca y veleidosa que le da tanta importancia a su matrimonio como a sus excesivos devaneos en las disparatadas fiestas que organiza y de las que quiere ser principal protagonista, junto a las interminables copas de champán. Ella no quiere en realidad casarse, lo que desea es retar el amor incondicional de su millonario padre y jugar con todos los límites posibles. Por ello, miente la trivial muchacha, primero a su padre para apoderarse sin su consentimiento de uno de sus aviones; y luego a su novio, cuando le pide casarse, no porque verdaderamente lo ama, sino porque le resulta divertido seguir encolerizando a su progenitor, con la seguridad de que éste no la dejará nunca desamparada.

Miente también el padre cuando finge haber perdido toda su fortuna, para aleccionar a su indomable criatura. Se trata de un engaño que lleva a confrontar a la muchacha con sus propias falsedades. La mentira del padre, sin embargo, hace posible el crecimiento del personaje de Betty, quien buscando demostrar sus cualidades, cocina una merienda que más bien revela que es una inútil que no puede siquiera preparar un buen almuerzo[42]. El padre sigue mintiendo al fingir que no tiene hambre e irse a comer a un restaurante lujoso, continuando así con el castigo a su aturdida hija que se ve obligada a

buscar trabajo. Por último, con relación al padre, es también un engaño el hecho de haber introducido en el entorno íntimo de su hija a aquel misterioso caballero que simula interesarse por ella cuando en realidad está obedeciendo los dictados del progenitor.

Podría afirmarse que el novio es el único personaje sincero en todo el filme, en tanto brega por su amor, más allá de las verdaderas circunstancias financieras de Betty y de su padre. Esto queda claro desde el mismo momento en que se retira al enterarse de que supuestamente el viejo ha quedado en la ruina, pues su comportamiento ahí está motivado por la discresión, sobre todo porque sabe que el padre de su novia lo desaprobaba. Esto se confirma con la visita que al poco tiempo le hace a Betty en su nuevo departamento, sin importarle que ahora sea modesto. Sin embargo, más allá de ello, lo cierto es que la visión que imprime Hitchcock a la frivolidad y falsedad de los personajes, alcanza al novio. Es la sociedad mundana e insustancial en la que están sumergidos todos estos personajes –incluido el novio– la que adolece de autenticidad y revela sus peores vicios a través del lente del fondo de la copa de champán.

Es muy interesante ver cómo el muchacho se indigna de que su prometida trabaje en el cabaret que él sin reparos visita Si descontextualizáramos la historia podríamos concluir que se trata de un hipócrita, pero caeríamos en un imperdonable anacronismo; lo cierto es que en los años veinte eso era normal, aceptado y esperado en un joven soltero, evidenciándose, por otro lado, que, en líneas generales, el novio de Betty no se distingue lo suficiente de muchos de los viciosos parroquianos de aquel antro de diversión, cuyo anfitrión es un maître tan odioso y falsamente adornado, que constituye un molesto acento colocado por el director a su abierta crítica del esnobismo social.

En dicha línea, la primera imagen de la copa de champán en la fiesta del barco, es muy significativa en tanto simboliza la mendacidad de una esfera social que el entonces joven Hitchcock probablemente repudiaba (y a la que quizás, en su inconsciente, aspiraba a conquistar). El personaje que sostiene aquella copa y observa a través

del fondo de su cáliz, es precisamente el misterioso hombre bigotudo, quien personifica la mentira que el padre ha urdido para escarmentar a su hija. Son múltiples las ocasiones en que vemos a dicho personaje bebiendo champán con aquella mirada profunda y estremecedora, lo que nos confirma que la falsedad que él representa, tiene como combustible, el apetecido licor. El champán es así la esencia de la historia, la cínica simbología de la fatuidad social y del constante e indetenible engaño con el que se vinculan sus componentes entre sí y entre ellos mismos.

Lo curioso es que hay dos valores diferentes que se perciben cuando se ven las cosas a través de la copa de champán[43]. Así, en la primera vez, en el salón principal del crucero y cuando la película está comenzando, lo que se ve es borroso, como la túrbida vida de los individuos que aparecen detrás de la copa y que se personifican después en los cuatro protagonistas del filme. La segunda vez, en cambio, todo es cristalino, como el diáfano sentimiento de los dos jóvenes enamorados que supuestamente, en virtud a todos los contratiempos sufridos en la historia, han crecido espiritualmente y se han puesto por encima de la suciedad que opaca a su entorno esnob e hipócrita, más aún con la bendición de un también transformado padre.

Sin embargo, la duda subyace en la personificación de la mentira que representa el misterioso hombre de bigotes. ¿Realmente ha sido un simple emisario clandestino del viejo millonario o hay algo más que oculta aquel enigmático personaje? La recurrente mirada de este hombre a Betty es penetrante y profunda, sosteniéndose hasta el último minuto de la película, cuando supuestamente ya todo ha sido aclarado, causando incluso, un sobresalto en la protagonista. Aun poniéndonos en el contexto del cine mudo, en donde la exageración era un sustituto necesario a la ausencia de sonido, aquella mirada afilada logra estremecer a los espectadores y nos hace dudar por algunos segundos si lo que estamos viendo es en realidad una comedia ligera o el inicio de una narrativa de suspenso verdaderamente hitchcockniana. ¿Esconde acaso dicho individuo algún tipo de sentimiento perverso o platónico hacia la joven Betty?, ¿continuará así la temática de la mentira en el resto de la historia que ya no

conoceremos?, ¿es este personaje peligroso o lo que vemos en él es sólo fruto de la mente retorcida de Betty, quien minutos antes imaginaba un ataque de aquel hombre, que nunca se produjo? Esta visualización de un final con dudosa moraleja, a través de una copa cristalina que, sin lograrlo –y esto también es intencional–, pretende despejar de la historia todas las falsedades con las que previamente se alimentó, mostrándonos al mismo tiempo, una mirada inquietante y perturbadora, me trae al recuerdo aquella reflexión poética del escritor español Ramón de Campoamor, atribuida también a William Shakespeare: *"En este mundo traidor, nada es verdad ni mentira. Todo es según el color del cristal con que se mira"*.

Así, el gran mérito de la escena final de la copa de champán, en complemento con la primera, es el de depositarnos la duda respecto de la clarificación de las cosas y de las virtudes y propósitos de los protagonistas. Después de todo, no existió una verdadera renuncia de Betty a sus gustos mundanos, y sí más bien una natural reacción de supervivencia, ante una lección del padre que tampoco puede calificarse de eficaz y saludable. La visión que se nos muestra con la mirada a través del cristal de la copa de champán es limpia en esa escena final, pero se contamina con la mirada del misterioso personaje, lo que me lleva a considerar que probablemente la visión definitiva del director sea la de unos amantes opacos y turbios, tal como los hubiéramos visto si el cristal utilizado por el enigmático bigotudo hubiese sido el mismo con el que en la primera escena del crucero observaba a los frenéticos y frívolos danzantes. No se trataría, en definitiva pues, de un filme con materia de *bildungsroman*, en donde los personajes crecen moral y espiritualmente, sino de una historia con persistentes incertidumbres.

# THE MANXMAN

**THE MANXMAN** ***es un filme dramático británico basado en la popular novela romántica del mismo nombre del escritor Hall Caine. Se trata de la última película silente de Alfred Hitchcock[44].***

***Una muchacha enamorada del mejor amigo de su prometido, a quien cree muerto, ve destrozadas sus ilusiones cuando descubre que*** éste ***está vivo y que aquél está dispuesto a dar un paso al costado, con tal de no destruir su amistad y su prominente carrera de juez.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures (BIP) |
| Año: | 1929 |
| Guion: | Hall Caine (novela), Eliot Stannard |
| Intérpretes: | Carl Brisson (Pete Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Anny Ondra (Kate Cregeen), Randle Ayrton (Caeser Creegen), Clare Greet (señora Cregeen) |
| Duración: | 116 minutos |
| País: | Reino Unido |

## El falso duelo de Kate en *The Manxman:*

*Una calculadora mujer finge dolor por la muerte de su novio, mientras se regocija al pensar que ya no existe ningún obstáculo para estar con el verdadero amor de su vida.*

Pete y Philip son amigos de la infancia y viven en la isla británica de Man. Pete es un modesto pescador mientras que Philip es un exitoso abogado con pretensiones de convertirse en *Deemster*[45]. Pete está enamorado de Kate, una chica con cara angelical con quien pretende casarse, pero cuando Caeser, el dueño de un bar cercano y padre de la muchacha, se entera, lo desprecia y le prohíbe continuar con su romance.

Pete, humillado, promete a Kate que hará fortuna en África y que volverá para casarse con ella, haciéndole jurar que le esperará y pidiéndole a Philip que cuide de la chica. Ya para entonces existía una silenciosa atracción entre Philip y Kate, la que se acentúa con la ausencia de Pete, llegándose a enamorar ambos profundamente; no obstante, Philip no da curso a ninguna posibilidad de traicionar a su amigo y además, es alertado por su protectora tía, quien le advierte que continuar saliendo con Kate, la hija de un vulgar tendero, puede perjudicar su propósito de llegar a ser *Deemster*.

Confundido, Philip sale a reflexionar a la oscura calle y observa atento cómo algunos vecinos discuten con inquietud y se detienen apenas lo ven. Philip va presuroso al bar de Caeser y encuentra un panorama similar al anterior: grupos de personas en círculos conversan con apesadumbrada expresión evidenciando que algo malo ha pasado. Philip frena su ingreso en la puerta, retrocede un paso y tensa sus brazos, como queriendo contener el golpe que presume recibirá al enterarse de lo que está pasando. Su expresión denota, al mismo tiempo, temor y clamor por conocer la noticia. Caeser gira la cabeza hacia Philip y muestra su rostro compungido. El joven abogado se quita el sombrero y mantiene la boca abierta, como esperando que la verdad se deposite en él cuanto antes. Caeser le acerca un telegrama y le da la noticia: *"¡Pete está muerto!"*.

Philip lee el telegrama durante varios segundos, procurando convencerse de que lo que dice es cierto. Levanta la cabeza y gira los ojos de un extremo a otro, tratando de medir el impacto de tan terrible noticia. Se despercude un poco y comienza a buscar con la mirada a Kate. La ve parada de espaldas en una pieza alejada. La observa confundido y sin saber qué hacer. Caeser también mira a su hija; mueve la cabeza en señal de pesar y le dice a Philip: *"Quizás estuve equivocado acerca de Pete y Kate. Ella no ha pronunciado palabra desde que llegaron las noticias"*.

Philip se acerca a prisa hacia la pieza donde se encuentra Kate. Se detiene bajo el marco de la puerta, mientras es observado por todos; toma aliento y dice el nombre de la muchacha. Ella continúa inmutable de espaldas y con los brazos cruzados hacia adelante, como si estuviera abrumada por el dolor. Philip se acerca inseguro y vuelve a llamarla. Kate comienza a girar hacia su derecha, tiene la cabeza hacia abajo pero su mirada es penetrante. El giro de Kate es suave y entrecortado, como el de una muñequita en una caja de música. Cuando se encuentra frente a frente con Philip, respira con agitación y levanta levemente las cejas. Una contenida sonrisa aflora en su rostro. Philip se sorprende y le inquiere con la mirada qué es lo que le pasa. Kate vuelve a levantar las cejas y obtiene fuerzas para hablar: *"Philip, somos libres"*. El abogado confundido gira la mirada hacia la izquierda, procurando comprender las palabras de la chica. La vuelve a ver y ella

comienza a insistir casi con desesperación, aunque se entiende que en voz baja, para no ser escuchada por el resto: *"¿No ves lo que significa esto para nosotros?"*, dice mirándolo fijamente y apretando las manos, como intentando obtener una respuesta de su amado. Philip ya no está mirando a Kate, tiene la cabeza gacha. La muchacha se acerca a él y hace que le tome las manos, mientras que continúa rogándole que comparta su felicidad. Philip levanta la mirada y ve a Kate agobiada por la ansiedad de no perderlo. El joven no sabe qué hacer, respira con agitación y observa el rostro de la muchacha y sus manos, las que finalmente decide besar. Kate sonríe y cierra los ojos aliviada, acaba de ganar esa batalla y ni su padre, ni ninguno de los muchos amigos, colegas y vecinos que están presentes, se han percatado de lo que ha ocurrido.

* * * * *

**Hitchcock le confesó a Truffaut que *The Manxman* era una película banal y que lo único interesante de ella era que fue su última película muda. *"No fue una película hitchcockiana, al nivel de* Blackmail*"*[46]. Es verdad que el triángulo amoroso que se desarrolla en el filme no es lo suficientemente sólido y que los devaneos de los personajes masculinos los muestran como individuos ridículos e insoportablemente manipulables; pero quizás es ahí donde reside el interés de la escena del falso duelo de Kate.**

La referida escena presenta una dicotomía hitchcockiana excepcional. Kate ha aparecido, en el curso de los primeros cuarenta minutos de la película, como una chica inocente y juguetona; dispuesta a divertirse con sus dos mejores amigos y resuelta también a aceptar la promesa de esperar a Pete a que vuelva con fortuna. La expresión de Kate cuando Pete le arranca esa promesa es, en efecto, la de una chica complacida por las circunstancias de la atracción que despierta en el cándido pescador y por lo ameno que resulta el coqueteo con éste. Es sólo después de que Kate ve que Philip acompaña a Pete en el acto de su conquista, que ella duda de la corrección de aquello que ha hecho. Después de todo, es Philip el objeto de su verdadera atracción.

Es recién cuando Kate se entera de la muerte de su novio Pete, que nosotros conocemos cómo es la verdadera Kate. Aquel giro lento pero coreográfico, que hace cuando supuestamente está de duelo y que encuentro, como he anticipado, similar al de una delicada muñeca de cajita de música, sirve de revelación de su verdadera personalidad. Kate es fría y perversa. La muerte de Pete, quien le depositó tanto afecto y le demostró su amor, es una buena noticia para ella y no espera nada para evidenciarle a Philip su alegría. *"Somos libres"*, alega triunfante. Y por supuesto que ella es libre para acercarse a Philip de ahí en adelante, pero ella necesita asegurar en ese instante que su amado le corresponde.

Por la forma en la que Kate juega con Pete y la manera cómo reacciona al conocer que ha muerto, así como por otros comportamientos particulares que se observan a lo largo de la película (chantajea sentimentalmente a Philip; abandona a Pete y a su bebé; finge un suicidio para volver a acercarse a Philip cuando éste es nombrado *Deemster*; y, sin importarle las críticas del resto, manipula a Philip para quedarse con él definitivamente), se puede llegar a concluir que Kate tiene rasgos psicopáticos. No tiene empatía con el dolor ajeno y mucho menos remordimiento por el daño que produce; es especialmente astuta como para mostrarse como víctima frente a Philip, Pete y su padre y manipularlos a su antojo, en diferentes circunstancias. Se puede inferir, incluso, que de no haberse salido con la suya y lograr que Philip se quedara con ella, podría haber terminado con la vida de Pete para obtener el mismo resultado.

Las expresiones que pone Kate en la escena del falso duelo son, alternada y calculadamente, de pesar, de alegría, de euforia y de dolor[47]. Se trata de una táctica de Kate; de una receta en la que mezcla con maestría los ingredientes en cantidades suficientes para poder convencer a Philip de que la muerte de su amigo es una buena noticia, así como a Caeser y el resto de testigos, de que su sufrimiento está a la altura de la tragedia.

Robin Wood trabajó bien el concepto de la culpa femenina en el cine de Hitchcock. Así como una de las temáticas favoritas del director era la falsa culpabilidad del protagonista hombre, la mujer culpable

siempre lo era, de una manera u otra[48]. Ahora bien, es cierto que Kate no es culpable de ningún crimen; sin embargo, sí lo es de una falta moral, al convertir un momento funesto en una ocasión de satisfacción para sus personalísimos intereses. No sólo eso, Kate pervierte los principios de Philip al hacerlo partícipe de aquella reprobable alegría. Después de todo, él pudo rechazar su impertinencia y falsedad y eso pudo distanciarle, o bien en forma definitiva o bien momentánea, de Kate. Pero no. Philip, luego de tomarse unos minutos de reflexión y claramente consciente de que la calculadora postura de Kate no era correcta, cae en su juego y le besa las manos, cediendo así al pérfido oportunismo de la muchacha.

John Orr[49] encuentra una equivalencia entre el "grito de libertad" de Kate, por la muerte de Pete, con expresiones similares hechas por la obsesionada señora Paradine en *Agonía de Amor* (*The Paradine Case*, 1947), a propósito de la muerte de su esposo; y, por la atribulada Ruth en *Mi Secreto me Condena* (*I Confess*, 1953), cuando su extorsionador es asesinado. La muerte como signo de liberación en mujeres que cargan con la culpa de un amor prohibido, evidencia un elemento más de convicción de la nunca negada misoginia hitchcockiana.

El personaje de Philip merece especial atención, en dicha línea. Es prácticamente un muñeco de barro en manos de Kate. Sabe bien ella cómo moldearlo, porque ha podido fingir con él también su duelo para despertar el común interés de ambos algunos días después; sin embargo, ella demanda una respuesta inmediata. La muerte de Pete tiene que ser una buena noticia porque les deja el camino libre y eso quiere dejarlo Kate claro desde el primer encuentro con Philip, para no permitir que los escrúpulos hagan que él marque distancias. Llama la atención que en la historia sea un abogado exitoso, con pretensiones de crecimiento profesional, quien caiga con tanta facilidad en el juego de una manipulación tan burda.

Probablemente, así como la escena del falso duelo de Kate, los momentos más rescatables de esta película menor de Hitchcock, estén dados por los diferentes actos de manipulación que la chica ejerce sobre Philip; en especial, cuando le anuncia que está esperando un bebe, cuyo padre, por supuesto, es el propio Philip, confesión que los

espectadores deducimos leyendo los labios de la protagonista y por las circunstancias mismas de la escena, ya que Hitchcock omite usar intertítulos en dicho momento. Kate procura continuar luchando por el amor de Philip, involucrándolo en la responsabilidad de ser padre; esta situación se mantiene a lo largo de toda la segunda parte del filme hasta que al final Kate se sale con la suya, evidenciando la tragedia que envuelve a los amigos Pete y Philip; aquél por perder a la mujer amada y éste por verse capturado por una psicópata, dispuesta a todo con tal de mantenerlo a su lado y seguir manipulándolo.

# BLACKMAIL

**BLACKMAIL (La Muchacha de Londres)**, ***fue la primera película del cine sonoro de Hitchcock y de Inglaterra[50]. El director hizo una versión muda[51] de la obra de teatro, del mismo nombre, de Charles Bennett, pero se aventuró a hacer la versión hablada ante el éxito que había tenido la película estadounidense*** **The Jazz Singer** ***(1927).***

***Una joven mata en defensa propia a un acosador sexual y comienza a ser chantajeada por un inescrupuloso delincuente. El novio de ella es un detective de Scotland Yard, a quien se le ha asignado investigar el caso y que sufre el dilema de encarcelarla o protegerla.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures (BIP) |
| Año: | 1929 |
| Guion: | Charles Bennett (obra de teatro), Alfred Hitchcock (adaptación), Benn W. Levy (diálogo), Michael Powell (no acreditado) |
| Intérpretes: | Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (señora White), Charles Paton (señor White), John Longden (detective Frank Webber), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (Crewe, el artista), Joan Barry (voz de Alice White), Phyllis Konstam (vecina chismosa). |
| Duración: | 85 minutos |
| País: | Reino Unido |

**El desayuno en *La Muchacha de Londres:***

*Un casual desayuno se convierte en la tortura psicológica de una muchacha llena de culpa, quien tan solo unas horas antes ha matado en defensa propia a quien intentó violarla, con un cuchillo muy similar al que tiene que usar para cortar el pan.*

Alice White es una joven engreída y aburrida de su relación con el detective de Scotland Yard Frank Webber, con quien intencionalmente discute en un salón de té al que él la lleva, para quedarse sola y poder juntarse con el señor Crewe, un apuesto artista que ha llegado al establecimiento y que se evidencia que ella conoce bien. Cuando Frank está a punto de regresar, se sorprende al descubrir que Alice y el artista están saliendo juntos y muy sonrientes.

Caminando por la ciudad, Crewe convence a Alice de subir a su apartamento, con la excusa de querer mostrarle su estudio. En la puerta es interrumpido durante unos segundos por el señor Tracy, un misterioso sujeto que andaba fisgoneando la conversación de los dos jóvenes[52]. Sin embargo, poca es la atención que un disgustado Crewe le presta: *"Ese tipo no es otra cosa que un aprovechador. Siempre*

*molestando por la calle”*, le refiere a Alice.

Ya en el departamento-estudio, Alice se sorprende de ver las obras de arte; bromea pintando junto con Crewe la figura de una mujer desnuda y se toma unos tragos con su anfitrión, quien finalmente la convence, mientras toca el piano, de ponerse un vestido de bailarina para hacer un bosquejo de ella. Luego de algunos jugueteos, Crewe besa a la fuerza a Alice, la que decide irse; sin embargo, el artista la empuja hacia su cama y no obedece los gritos de la chica que le ordenan que la deje ir. La brega se da detrás de unas cortinas, acusándose violencia y desesperación, propias de una violación sexual. A través de dichas cortinas, aparece el crispado brazo derecho de Alice que busca alcanzar algo para defenderse, encontrando en una mesa contigua, el cuchillo que está junto a un bloque de pan. Alice lo coge y los bruscos movimientos que se observan detrás de las cortinas, van cediendo gradualmente, hasta que la mano inerte de Crewe cae en seco, revelándose que el artista ha muerto.

Alice muy asustada se retira de la casa y la sombra de Tracy, proyectada en la puerta, pone de manifiesto que el fisgón ha estado vigilando los movimientos del artista y se ha percatado de cuán alterada se ha retirado la muchacha, la que camina durante horas, alelada como una sonámbula que no se percata de lo que ocurre a su alrededor, por las calles de la ciudad, hasta que finalmente llega a su casa y finge estar dormida cuando su madre entra a su dormitorio para despertarla y anunciarle que se ha cometido un homicidio en el vecindario[53].

Alice, siempre ensimismada, baja al primer piso, donde su padre tiene una tienda de abarrotes y lo encuentra allí conversando con una vecina sobre el asesinato de Crewe. La muchacha intenta llamar por teléfono a su novio, el detective Webber, pero se desanima, acaso por recordar lo mal que se portó con él la noche anterior. El padre y la vecina advierten que Alice está opaca y demacrada, pero son interrumpidos por la madre que anuncia que el desayuno está servido.

Los señores White se sientan junto con su hija en el comedor que se ubica al costado de la tienda de abarrotes, y la vecina entrometida se

sorprende de que puedan comer sabiendo que un homicidio ha sido cometido. Los White guardan silencio. Alice está encogida en su asiento, viendo hacia adelante, pero claramente ajena a lo que la chismosa mujer, que se ha apoyado en el quicio de la puerta, viene perorando: *"Yo no creo que todo sea culpa de la policía. Deben dejar pasar algunas cosas. Quiero decir, una cosa es comprar chocolates y otra cosa es clavarle un cuchillo a un hombre. Yo también opino así. Un buen golpe limpio en la cabeza con un ladrillo es una cosa. Hay algo de británico en eso. ¿Pero cuchillos? No. Eso no está bien. Eso es lo que pienso y es lo que siento. No importa cuánto me provoquen, no podría usar un cuchillo"*. Alice se muestra especialmente alterada por las inofensivas palabras de la vecina. Mueve los ojos de un lado a otro evidenciando reprimida desesperación. No es tanto el contenido de lo que la chismosa mujer dice sin parar, sino lo afilada y penetrante que resulta su voz cada vez que dice la palabra "cuchillo".

La vecina continúa: *"Un **cuchillo** es algo difícil de manipular. Es decir, cualquier **cuchillo**"*. De inmediato, las palabras de la mujer dejan de ser identificables y únicamente se oye su voz masticando algunos sonidos de los que se filtra, varias veces y con mayor agudeza cada vez, la palabra "cuchillo". Alice sólo escucha ese vocablo y pareciera que estuviera gritando por dentro para callar a la vecina. La situación empeora cuando el señor White le pide a su hija que les corte un poco de pan. Alice no responde, pero obedece y entre los

bramidos de la vecina, la que en su insoportable monólogo pareciera que sólo dijera "cuchillo", la joven homicida agarra precisamente un cuchillo que está junto a un bloque de pan y lo gira de un lado a otro dentro de su temblorosa mano, hasta que escucha por última vez y, en su imaginación, como si fuera un grito de alerta, la palabra ***"¡CUCHILLO!"***, ante lo cual, aterrorizada, con un movimiento reflejo, lanza la herramienta filuda al aire, la que cae en seco al piso contiguo a la mesa del desayuno. Los señores White y la vecina se sorprenden y el padre de Alice la reprende: *"Debes ser más cuidadosa. Podrías cortar a alguien con eso"*.

* * * * *

**En su primera película sonora, Hitchcock se basa en una obra de teatro e invierte su temática de falso culpable, poniéndonos a una verdadera culpable como protagonista de la historia. Alice es culpable de la muerte del artista, más allá de que las disquisiciones jurídicas podían haberla absuelto de responsabilidad por legítima defensa, en un eventual juicio. Pero al margen de esa disquisición, lo cierto es que hay una carga de culpa muy fuerte en el personaje de Alice. Se trata de una muchacha mentirosa y lo suficientemente manipuladora como para enfadar intencionalmente a su novio mientras coquetea con Crewe; y, cuando consigue que el primero se marche, deja pasar muy pocos minutos antes de salir del brazo del artista a someterse a una aventura que, con seguridad, tendrá ribetes de seducción.**

Esa culpa es la esencia más viva de la escena del desayuno y está dibujada con maestría en el rostro desencajado de Alice, hecho que inquieta a su padre y a la vecina chismosa. La repetición frenética que hace esta última –o que acaso exagera en su imaginación Alice– de la palabra "cuchillo", parece tan punzante y filuda como el instrumento mismo con el que horas antes mató a Crewe y con el que se le pide que corte el pan. Alice, quien se sabe culpable de la muerte del pintor, recibe cada una de esas reiteradas palabras, como un cuchillazo en la conciencia que le despierta los más terribles sobresaltos, hasta que el último grito: ***"¡CUCHILLO!"***, opera en ella como una acusación directa que le produce el movimiento reflejo de arrojar hacia el aire la mortal herramienta.

Por otro lado, en esta historia, casi todos, además de la chica, tienen algo que ocultar: Crewe es fastidiado por Tracy por algo que no se llega a conocer, pero que se intuye que el artista quiere ocultar (aparte de que se evidencia que este personaje es un vulgar violador); Tracy es un chantajista profesional; y, Frank Webber es un policía que tuerce la verdad para proteger a su novia, permitiendo que la culpa por la muerte de Crewe caiga en Tracy, quien se convierte así en el único falso culpable de la filmografía hitchcockiana que no ha sido construido para agradar a los espectadores y el primero en sufrir un final fatal, al morir mientras escapa de los policías que creen que él es

el homicida[54]. Robin Wood va más allá e implica que hay también un motor en la culpa de Alice que se extiende al resto, refiriendo que no deja de haber consideraciones profundamente sexistas y misóginas en el pensamiento de Hitchcock plasmado en esta película –y sin lugar a dudas en la escena analizada–. Así, el sugestivo consentimiento de Alice a las seducciones de Crewe, habría impulsado a este último a intentar violarla; el homicidio que comete ella luego contra el artista, desencadenó los chantajes de Tracy, el ocultamiento de evidencia criminal por parte de Frank, la injusta inculpación de Tracy y su trágica muerte[55].

Por ello, la escena del desayuno es un punto de quiebre importante en la historia. La culpa de Alice se le restriega con la repetición frenética de la palabra "¡CUCHILLO!" y su reacción de pavor rompe por fin con el sonambulismo en el que ha estado atrapada desde que mató a Crewe, comenzando, en palabras de Leland Poague, la cuarta parte de la historia, en la que el contrapunto de tensión se da entre Frank y Tracy[56], no sin antes proporcionársenos un refresco de humor hitchcockiano, con la irónica recomendación del señor White a su hija para que tenga más cuidado con el cuchillo, porque podría lastimar a alguien.

En cuanto al personaje de la vecina, esta parlanchina, entrometida y antipática mujer es el precedente perfecto para todas aquellas "víboras" chismosas que Hitchcock ridiculizó en muchas de sus películas[57]. Su voz chillona y la repetición, cual enajenada, de la palabra "cuchillo"[58], operan como puñaladas en la conciencia de Alice, pero también en los oídos de unos espectadores que recién comenzaban a disfrutar del cine sonoro. Hitchcock, un joven director magnífica y esencialmente visual –ya que el cine mudo no le permitía otra cosa–, se valió del sonido para hacer un ejercicio tan audaz como el de la inquietante distorsión de las palabras de la vecina chismosa. Esto fue advertido por Truffaut quien comparó la eficaz sonoridad de *La Muchacha de Londres*, con la eficaz visualidad de *El Inquilino*[59]. Sin perjuicio de ello, en *La Muchacha de Londres* nuestro director no renuncia al arte óptico y combina con maestría el desenfreno verbal de la vecina con el rostro de una muchacha absorta en su pecado, hendiendo el cuchillo para cortar el pan como lo hizo, unas horas

antes, con su atacante. Esa dualidad redondea la magnificencia de esta intrépida escena hitchockiana.

# ELSTREE CALLING

**Elstree Calling** ***es un filme con formato de revista musical con diecinueve episodios independientes, presentados por un anfitrión, como en un show en vivo y con una serie de gags cómicos.***

***Alfred Hitchcock dirigió está película de inicios del cine sonoro, junto con Andre Charlot, Jack Hulbert y Paul Murray.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1930 |
| Guion: | Adrian Brunel, Walter C. Mycroft, Val Valentine |
| Interpretes: | Tom Helmore Handley (anfitrión), Jameson Thomas (esposo engañado), John Longden (amante) |
| Duración: | 86 minutos |
| País: | Reino Unido |

## El homicidio pasional en *Elstree Calling:*

*Una pareja de adúlteros disfruta de los últimos segundos de su acalorado* affair, *ignorando que están prontos a ser ajusticiados por un vengativo marido. Sin embargo, una ironía del destino se presenta en el camino.*

En una televisada revista musical británica, llamada *"A Cine-Radio Revue"*, un bromista maestro de ceremonias (Tom Handley), presenta una serie de números musicales y de comedia. En el intervalo, un hombre se desespera, ante los ojos de sus familiares, por no poder sintonizar adecuadamente el programa en su aparato televisor.

Las viñetas musicales se suceden con agilidad: un gordo percusionista junto a una orquesta, brindan una alegre música; tres artistas con los rostros ennegrecidos con betún zapatean bien encopetados sobre el escenario; un grupo grande de damiselas con largos vestidos, bailan una pegajosa canción; un desafortunado actor se ve frustrado al intentar, sin éxito, hacer un monólogo shakespeariano; una regordeta veterana desafina mientras danza con torpeza en un escenario no muy bien elaborado.

La escena del homicidio pasional es presentada con gracioso desdén por el anfitrión, quien anuncia el nombre de los actores masculinos

del episodio, evidenciando que el nombre de la actriz es prescindible. Un hombre y una mujer, abrazados sobre un sofá en una acogedora sala con las luces bajas, que parecen ser cómplices de su amorío. La chica contempla embelesada al joven, quien le sostiene la mano cariñosamente y luego se la besa con pasión. Una música casual, que es la misma que danzaban las damiselas de vestidos largos en una de los episodios anteriores, acompaña a los amantes.

*"¿Por qué no te decides? ¡Vayámonos!"*, le dice el hombre a la chica, generándole un dilema que hace que la mujer gire el rostro con manifiesta turbación. Él no comprende por qué le resulta tan atemorizante tener que escoger entre su esposo y él. Ella reacciona y vuelve a mirarlo embelesada, y culminan con un ardiente e inacabable beso. De pronto, la cámara gira hacia las oscuras cortinas que se ubican detrás de los amantes. Una perturbadora mano las recoge con tensión y da paso a un hombre de gesto adusto que observa a la pareja besarse. Mira al tocadiscos y levanta con cuidado el brazo para detener la pegajosa música. Mete la mano en el bolsillo derecho y saca un pequeño revolver que acerca a los amantes, quienes parecen no haberse percatado de que la música se ha apagado y continúan besándose con desenfreno. El hombre, testigo de aquel beso, los mira desde lo alto y detrás con desprecio. Mientras lo hace, se escuchan dos disparos certeros. Las cabezas de los amantes caen sobre sus cuellos; han sido asesinados. El homicida, rodeado de los humeantes restos de la pólvora, cierra los ojos y respira profundamente, consciente de la gravedad del acto que acaba de cometer. Luego, abre los ojos y parece sorprendido. Revisa rápidamente la habitación, mira con más cuidado a sus víctimas, abre la boca sorprendido y se dice a sí mismo con sumo nerviosismo: *"¡Dios mío! ¡Estoy en el apartamento equivocado!"*. Traga saliva y mira directamente a la cámara, como pidiendo ayuda a los espectadores, testigos de su inmensa torpeza.

* * * * *

**Si la escena del homicidio pasional en *Elstree Calling* se hubiera hecho al final de su carrera, se podría sostener que se trataba de un irónico resumen hitchcockiano de su filmografía. En cambio, dado que forma parte de sus primeros trabajos, pareciera más**

**bien una anticipación de ésta. Toda la esencia del director y muchas de sus prácticas cinematográficas, si bien de un modo primario, están presentes en esta escena.**

En efecto, la culpabilidad de la mujer que se ve en la filmografía hitchcockiana, como manifestación viva de su profunda misoginia, se hace presente con la esposa adúltera. No es infiel a su asesino, por una irónica confusión, pero sí es culpable de engañar a alguien que, acaso, no habría sido capaz de matarla. Como sea, siempre en la línea misógina de Hitchcock, la mujer culpable recibe su "merecido" castigo.

No deja de llamar la atención que la desconfianza y desdén de Hitchcock hacia las mujeres se materialice incluso desde el anuncio que hace el anfitrión al presentar la escena del homicidio pasional. Como ya se señaló, Tom Handley precisa el nombre de los actores masculinos y cuando se refiere a la actriz revela que ignora quién es, lo cual no es sino una forma más de mofarse de la infortunada mujer asesinada por ser infiel –y por ser mujer– a un esposo diferente del que la mató finalmente.

El amante, en cambio, se da el lujo de dominar la situación, antes de su ejecución. Allí donde la mujer duda, él persuade. Comparte el pecado, pero lo hace sin culpa y con la soberbia de sentirse superior al marido engañado. Tan certero parece su mensaje, que la chica reflexiona durante unos segundos y luego literalmente se entrega a su amante con un beso apasionado. Esto nos invita a concluir que, de no haber sido asesinados, por quien ni siquiera los conocía, ambos habrían fugado y, quizás, sido felices.

La ironía de haber sido ajusticiados por el marido equivocado, revela un buen uso del negro humor hitchcockiano. Hasta el momento mismo del disparo, la escena trasciende el romanticismo cursi al pasar a un breve tono de terror y suspenso. Los espectadores vemos con inquietud la mano que, en forma perturbadora, aparece a través de las cortinas negras. La habitación está a media luz y el peligro se nos anuncia de inmediato. Vemos que la mano pertenece a un hombre elegantemente vestido y de expresión agresiva. Los amantes han

estado hablando del esposo engañado, así que deducimos que se trata de él. Nos basta con su silencio y la inquietante penetración de su adusta mirada, para saber que en la habitación se respira una latente amenaza.

Un asesino que ultima a sus víctimas de manera sorpresiva (recordemos que les dispara por detrás y sin que se den cuenta), gracias a la música que resulta una buena aliada para que los adúlteros no le escuchen. Sin embargo, este asesino –hitchockiano después de todo– parece tener sus particularidades: o prefiere trabajar en silencio o considera inaceptable que los amantes mueran acompañados de una dulce melodía. Lo cierto es que detiene la música, corriéndose el riesgo de ser detectado. No obstante, ellos están tan extasiados con su beso que no se dan cuenta de lo ocurrido y continúan amándose. Es recién en ese momento que el esposo falsamente engañado, saca su arma. El hombre es demasiado elegante como para ingresar con el revolver en mano.

El humor negro subyace a toda la escena. Alguien que parece actuar con tanta sangre fría y meticulosidad en sus procedimientos, se equivoca de departamento y asesina a la persona equivocada. Luego de matar a los amantes, el asesino cierra los ojos como suspirando exhausto por el cumplimiento de tan grave misión. Es recién ahí que parece abrírsele la vista y el entendimiento respecto de su objetivo definitivo y se da cuenta del error que ha cometido.

No sabemos qué puede haber finalmente detrás de cada personaje. Quizás el verdadero esposo no hubiera matado a la chica o quizás sí y, como antecedente humorístico de *Strangers on a Train* (*Pacto Siniestro*, 1951), se le hizo un favor al quitársele el peso de un homicidio. No sabemos tampoco si el joven amante es casado y hubiera corrido similar suerte. Tampoco conocemos si el asesino efectivamente era engañado por su esposa o todo era producto de su insana imaginación. De algo no queda duda: existe una confusión por parte del asesino. La figura hitchcockiana del falso culpable se introduce tangencialmente en la escena del homicidio pasional. Ciertamente la chica es una joven adúltera, pero es inocente frente a su asesino y, por el contrario, aquel homicidio pasional, con todas las condiciones que lo rodean (los

amantes mueren juntos y abrazados), podría también generar la sospecha de un falso culpable hitchcockiano: el esposo de la chica.

*Elstree Calling*, ciertamente, no es una película "hitchcockiana". Sólo una parte de ella fue dirigida por el maestro, quien además la calificó como un filme sin ningún interés; sin embargo, como ya se dijo, sí suscita interés, en la escena del homicidio pasional, el que el director ponga en marcha gran parte de su arte y nos dé un adelanto condensado de una vasta obra todavía por crear.

# JUNO AND THE PAYCOCK

**Juno and the Paycock** ***es una película británica basada en la afamada obra teatral del mismo nombre de Sean O'Casey. En el guion tuvo una importante participación Alma Reville y el propio Hitchcock.***

***En los barrios marginales de Dublín, en una Irlanda convulsionada por la guerra civil, una familia pobre recibe la noticia de que el padre ha heredado una fortuna, situación que desata todo tipo de banalidades e imprudencias en la mayoría de sus miembros, salvo en el hijo lisiado quien, sabiéndose perseguido por la organización rebelde* Irish Republican Army (IRA)*, quiere aprovechar el dinero para fugar con su familia a otra ciudad.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1929 |
| Guion: | Sean O'Casey (obra teatral), Alma Reville, Alfred Hitchcock |
| Intérpretes: | Edwards Chapman (capitán Boyle – "Paycock"), Sara Allgood (señora Boyle – "Juno"), John Laurie (Johnny Boyle), Kathleen O'Regan (Mary Boyle), John Longden (Charles Bentham), Marie O' Neill (Maisie Madigan), Sidney Morgan ("Joxer" Daly) |
| Duración: | 85 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La madre dolorosa en *Juno and the Paycock:***

*Una atormentada madre de familia, suma una tragedia a sus múltiples problemas, al enterarse de que su hijo acaba de ser asesinado. Llena de dolor, se aferra a su fe para buscar fuerza y respuestas a su inmenso suplicio.*

Los Boyle son una familia pobre de un barrio marginal de Dublin, durante la Guerra Civil de Irlanda. Pasan sus días sobreviviendo entre los conflictos internos que incluyen disparos y asesinatos de supuestos traidores al IRA, así como tratando de conseguir algo que comer, ante la terrible escasez que los agobia. Esta situación límite, parece no tener remedio, ya que el capitán Boyle, el padre de la familia, es un borracho empedernido, ocioso, arisco y orgulloso, que hace lo posible por no conseguir trabajo. Su hijo Johnny, es un lisiado que ha perdido un brazo luchando en la guerra y está claramente atormentado porque se siente amenazado por miembros del IRA que lo tildan de soplón. Es así que Juno, la señora Boyle, tiene que asumir la carga de la familia, la que también está compuesta por Mary, la hija menor, que tiene como uno de sus pretendientes, al joven abogado Charles Bentham.

Bentham se gana las simpatías de la familia, cuando le anuncia a

Boyle que ha sido nombrado heredero de un tío lejano. El capitán se emociona al saber que ya no tendrá la presión de su esposa, que lo obligaba a trabajar. Juno y su hija deciden adquirir, prometiendo pagar a futuro, una serie de objetos para embellecer la pobre casa. Johnny, por su parte, toma la noticia como una oportunidad para escapar del IRA, aunque nadie le presta verdadera atención. El muchacho, sin embargo, no deja de tener razón en preocuparse: otros jóvenes han sido asesinados por la organización rebelde y él mismo ha recibido visitas hostiles de sus integrantes.

Poco tiempo les dura la alegría a los Boyle. Bentham había hecho mal el testamento del tío del capitán y, en consecuencia, no recibirán nada de la herencia. Los acreedores comienzan a cobrar en forma agresiva sus deudas y Mary resulta quedando embarazada de Bentham quien, para colmo, se desaparece cobardemente. El capitán Boyle desprecia a su hija y se retira de la casa dispuesto a emborracharse, con hipócrita indignación.

Lo peor, no obstante, ocurre con Johnny, quien es llevado a la fuerza por unos matones del IRA, situación que es conocida por la sufrida señora Boyle. La imagen de la Virgen María, alzada en la pared y con una vela encendida que la alumbra y que poco a poco se va apagando, precede a la de la señora Boyle abrazada por su hija, procurando transmitirle fortaleza no obstante que su preocupación se centra en el secuestro de su hijo. El asesinato de un joven vecino ha ocurrido sólo unos días antes y la mujer, completamente ensimismada, no deja de pensar con terror que lo mismo pudo haberle ocurrido a Johnny.

*"¿Por qué se han llevado a Johnny?"* se pregunta conteniendo el espanto, para luego añadir que se volvería loca si le ocurriese algo a su hijo. Decide ir a la policía, pero antes siquiera de intentarlo, siente que una voz, denotando preocupación, la llama con insistencia. Se sobresalta y ve cómo la puerta de la casa se abre con perturbadora lentitud. Es una amiga de la familia, la señora Madigan, la que con la amargura de su rostro anuncia que trae malas noticias. *"Que Dios y su bendita madre estén con usted esta noche"*, dice la visita como anticipando el consuelo. La señora Boyle camina con pasos pesados hacia la señora Madigan, revelando que quiere evitar confrontarse a la

terrible realidad. La visitante baja la cabeza con pesar, evidenciando, por su parte, que quisiera evitar dar la noticia. Sacando fuerzas la madre pregunta: *¿Se trata de Johnny?"*. La señora Madigan le dice que unos policías quieren que la mujer vaya a reconocer el cuerpo de un muchacho que ha sido encontrado muerto en el arroyo de un río. La señora Boyle pierde por unos segundos la compostura y comienza a gritar el nombre de su hijo. Su hija Mary, por su parte, se preocupa por ella, pero la señora Boyle reacciona tranquilizándola. *"Pronto tendrás que sufrir tus propios problemas"*, le dice, aludiendo a su embarazo, no consagrado por el matrimonio.

La señora Madigan confirma que las autoridades creen que el muerto es Johnny Boyle porque uno de los médicos que lo atendió lo conocía como su paciente cuando perdió el brazo. La señora Boyle vuelve a desesperarse por su hijo. Mary se aleja unos metros y reflexiona mirando hacia arriba: *"Dios no existe. Si existiera, no dejaría que ocurrieran estas cosas"*. Su madre muy alterada la amonesta y la manda a callar: *"Ahora vamos a necesitar toda la ayuda que podamos conseguir de Dios y su bendita madre. Estas cosas no tienen nada que ver con la voluntad de Dios. ¿Qué puede hacer Dios contra la estupidez de los hombres?"*, dice entre lágrimas.

La señora Madigan le recuerda a la señora Boyle que los policías esperan. La madre dolorida le pide a su hija que la acompañe a reconocer el cuerpo de su hermano. *"¡Y mi hijo no tendrá padre!"* llora la muchacha. La señora Boyle la consuela, ofreciéndose como una segunda madre para su nieto. La señora Madigan se retira de la casa, cuando escucha que los policías reclaman porque las mujeres no bajan. *"Vamos Mary"*, insiste la señora Boyle, *"Tú a mirar a tu pobre hermano muerto y yo a mirar a mi pobre hijo muerto"*. La chica protesta alegando que siente miedo. La madre, como entrando en sí, vuelve a consolar a su hija: *"Lo olvidé. Tu vieja y egoísta madre estaba pensando sólo en sí misma"*. Luego le ordena que no vaya y que la espere en casa de su hermana. *"Me enfrentaré a esta dura prueba yo sola"*, anuncia resignada y entre lágrimas.

La señora Boyle camina con dificultad y reflexiona con profunda consternación: *"¿Qué es todo el dolor que sufrí, Johnny, al traerte a este*

*mundo y llevarte a tu cuna, comparado con el dolor que sufro ahora, sacándote de este mundo para llevarte a tu tumba?"*. Piensa unos segundos mirando al piso y luego camina fervorosa con las manos alzadas hacia la imagen de la Virgen María, pidiéndole piedad. Voltea hacia la puerta, camina con pasos entrecortados y con los hombros caídos y, entre sollozos, clama: *"Sagrado Corazón de Jesús. Llévate nuestros corazones de piedra y danos corazones de fe. Llévate esta carga de dolor y danos tu amor eterno"*. Fin.

* * * * *

**Por supuesto, la película de Hitchcock, obedece, en buena parte, a la historia de O'Casey. Se trata por ello, sin duda alguna, de una puesta en escena con esencia teatral. Por eso mismo, no deja de llamar la atención que Hitchcock haya tenido que lidiar con códigos diferentes a los que definieron su carrera.**

Uno de ellos es el singular giro narrativo que se da en la historia. Desde el primer minuto de la película hasta casi llegado el final de ésta, no cabe duda de que estamos viendo una comedia. El capitán Boyle parece el protagonista antihéroe del filme. Un sucio y haragán borracho sobre cuyo cinismo giran los otros personajes, con sus propias cuotas burlescas. La dinámica entre Boyle y su trabajadora esposa, es también jocosa. Ella lo amonesta, mientras se preocupa por atenderle; él finge orgullo y dignidad, mientras se las ingenia para seguir evadiendo sus responsabilidades como padre de familia.

Ni la desesperación de Johnny, ni la Guerra Civil, parecen afectar el tono divertido de la historia. Después de todo, grandes comedias en el teatro y en el cine se han hecho alrededor de eventos históricos trágicos. Por el contrario, desde la irónica primera escena en la que un discursante que clama a un grupo de ciudadanos que sólo unidos obtendrán la victoria, para luego ser dispersos a balazos, los espectadores asumimos que el trasfondo de la guerra será usado como justificación para la comedia. El humor es físico, pues tenemos a Boyle y su amigo brincando, cayéndose y haciendo caer objetos en más de una oportunidad; situacional, como en la escena en la que la señora Boyle sirve el té a su distinguido invitado y al mismo tiempo cuida

que su marido no se coma todo el bizcocho que está ofreciendo; y en los diálogos, como cuando, desde sus diferentes y particulares ópticas, los personajes comienzan a conversar sobre religión.

Pasamos la hora de la película entreteniéndonos y riéndonos con las ocurrencias de los Boyle y con la forma en la que asumen su fantasioso rol de nuevos ricos, hasta que nos estrellamos, casi literalmente, con un giro trágico: Johnny es secuestrado y asesinado. La película deja de ser graciosa y se torna oscura[60]. No hay nada ya de qué reírse y por eso el payaso de la historia, el capitán Boyle, desaparece de ella. Es ahí donde entendemos que el verdadero centro del filme no era él sino su esposa. La sufrida señora Boyle es la columna vertebral de aquella complicada familia. Cuando se levanta el velo de la comedia, nos damos cuenta de que la convivencia con su esposo ha sido infernal y que las desgracias de sus dos hijos: Mary embarazándose fuera de matrimonio en una época en la que ello constituía un grave pecado, en el seno de una familia católica, y, Johnny pagando su culpa tras haber cometido una traición aliándose con un grupo de delincuentes políticos, se deben a aquella ausencia de una figura paterna decente y orientadora.

Así, cuando se entera de que su hijo ha sido secuestrado, la señora Boyle está sola. Mary la abraza, pero, debido a sus propios problemas, ello no significa en absoluto una verdadera compañía. Es casi un estorbo que distrae la natural preocupación de la señora Boyle y exige atención a sus menores problemas. Por otro lado, la forma en la que, segundos después, la señora Madigan, luego de anunciarse, abre la puerta de la casa, revela un recurso narrativo brillante y perturbador. Constituye un recurso de suspenso típicamente hitchcockiano, en medio de una puesta en escena que va por otro rumbo. La señora Boyle está aterrorizada por lo que siente que se le va a anunciar; quisiera evitar la presencia de la señora Madigan así como el contenido de su noticia, y por eso la puerta se abre lentamente, prolongando su terrible angustia.

Como ya se dijo, la señora Boyle es la fortaleza de su endeble familia. Cuando se entera de que su hijo ha muerto y sufre con desesperación, no deja de cumplir su rol de madre. Mary se agita y la señora Boyle

reacciona e intenta tranquilizarla: nuevamente, cumple su rol de madre. Lo curioso es que las madres hitchcockianas irían a ser ulteriormente personajes cuestionables, muy diferentes a la sufrida señora Boyle. Así tenemos a la madre pérfida y manipuladora, la inquietante señora Sebastian en *Tuyo es mi Corazón* (*Notorious*, 1946); o a la consentidora madre, la señora Antony, que malcrió de tal manera a su hijo que lo convirtió en un psicópata, en *Pacto Siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951); también a la señora Thornhill, la madre frívola de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959); la señora Bates, villana y lo suficientemente dominante como para existir luego de su propia muerte, en *Psicosis* (*Psycho*, 1960); la madre autoritaria y suspicaz, la señora Brenner, en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963); y la perturbadora señora Edgar, la madre que rechaza el cariño de su propia hija y que guarda un terrible secreto en *Marnie, la Ladrona* (*Marnie*, 1964).

En contrapartida, la señora Boyle es una verdadera madre, en toda su expresión. El que sus hijos se hayan descarrilado, no parece ser consecuencia de su responsabilidad, sino de la evidente ausencia y debilidad del esposo. La señora Boyle, en cambio, cumple su rol, excediendo lo que los usos de la época aplicaban para las mujeres madres de familia de entonces. Ella trata que los suyos sobrevivan y si no lo consigue es porque la trágica realidad supera sus limitados intentos. Literalmente, todo les sale mal en una escalada incontenible. Es verdad que algo de culpa tuvo al desbordarse de la emoción y comprar cosas al crédito, cuando se enteró de que recibirían dinero. Sin embargo, aquella emoción también es natural en el contexto infernal en el que vivía.

Su reacción frente a la tragedia es, sin duda, de justificado dolor, pero también de protección hacia su hija sobreviviente. La señora Boyle no deja de ser madre. Su pesar lo revela con sus pasos cargantes, su mirada desdichada y sus hombros caídos. En medio de aquel dolor, la mujer sigue luchando. Toma decisiones. Programa su futuro. Dejará a su esposo, a quien no ha podido cambiar, y se irá con su hija, a quien ayudará con la crianza de la criatura.

*"Ese niño tendrá dos madres"*, le dice alentándola y alentándose a sí

misma, como queriendo encontrar un sustituto al malogrado Johnny, una oportunidad para lograr con su nieto lo que no pudo con su hijo, ahora que la mala influencia del capitán no podrá darse.

Como se señaló líneas arriba, la señora Boyle le pide a su hija que la acompañe a ver el cuerpo de Johnny y la chica protesta reclamando que tiene miedo. Mary es egoísta. Quizás sufra por la muerte de su hermano, pero el abatimiento por su propia desgracia supera ese dolor. La señora Boyle, no obstante, carga con la culpa de su hija y se califica a sí misma como egoísta. *"Me enfrentaré a esta dura prueba yo sola"*, dice resignada. Ya antes, cuando se les confirmó que Johnny había muerto, le recomendó a su hija que se calme, anticipándole que tendría que sufrir sus propios problemas, en clara alusión al niño que Mary llevaba en el vientre.

Sustentada en las manifestaciones de su propia experiencia, la señora Boyle afirma que los hijos no sólo traen consigo amor y felicidad, sino también problemas y sufrimientos. Así, en el medio de su tragedia, la madre procura asumir toda la carga del peso de la muerte de su hijo y aparta a su hija de ese dolor, entendiendo que ya le tocará asumir esa responsabilidad más tarde. ¿Qué es lo que ocurrirá en realidad?, ¿cumplirá Mary el rol de madre devota o en su demostrado egoísmo trasladará también esa carga a la sufrida abuela? Después de todo, Mary es muy joven y la señora Boyle parece querer también cargar con ese peso.

Según apunta Donald Spoto, el crítico de cine estadounidense Andrew Sarris había cuestionado el final de la película como "sentimentalmente simple, cerrándolo con Juno en su dolor en vez de con el sátiro en su borrachera"[61]. Estimo, por el contrario, que el final revela una complejidad notable. No sólo la señora Boyle, cumple su rol de madre protectora en el escenario de su más profundo dolor, sino que la religiosidad en la que está envuelta, se pone de manifiesto y allí donde la hija, absorta en sus propios problemas, clama que no existe Dios, la madre lúcida la reprende y le alerta que, por el contrario, es precisamente en la miseria en la que se han convertido sus vidas, que la ayuda de "Dios y su bendita madre" será más necesaria que nunca.

El final de la película es profundamente religioso. La señora Boyle hace su propia introspección a la imagen de la Virgen María y le pregunta dónde estaba cuando mataron a su hijo. Es el reclamo de dolor de una madre a otra que, en la concepción cristiana de la señora Boyle, ha sufrido el mismo padecimiento, acompañando a su hijo hasta el minuto mismo de su muerte. Después, moralmente destruida, la señora Boyle hace su petición definitiva al Sagrado Corazón de Jesús: "*Llévate nuestros corazones de piedra y danos corazones de fe. Llévate esta carga de dolor y danos tu amor eterno*".

Hitchcock, criado como católico, no era ajeno a estos temas, por lo que, aunque con seguridad trabajó la historia de O'Casey con menos interés creativo, en tanto la película se sujetaba bastante a la obra original y tenía una esencia claramente teatral, imprimió en ella una versión católica y muy particular de la historia[62].

# MURDER!

**Murder! (¡Asesinato!),** ***es una de las primeras películas sonoras de Hitchcock. Se basó en la novela y obra de teatro*** **Enter Sir John** ***de Clemence Dane y Helen Simpson. El propio Hitchcock y su esposa Alma contribuyeron a escribir el guion del filme.***

***Un actor aristócrata forma parte del jurado que condena a una joven actriz, a quien conoce, como autora de un asesinato. Atormentado por su conciencia al creer que ha enviado a la cárcel a una chica inocente, decide investigar más detalles del caso para conseguir liberarla.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1930 |
| Guion: | Clemence Dane y Helen Simpson (obra original), Walter C. Mycroft, Alfred Hitchcock y Alma Reville |
| Intérpretes: | Esmond Marshall (sir John Menier), Norah Baring (Diana Baring), Phyllis Konstam (Doucie Markham), Esme Perdy (Handel Fane) |
| Duración: | 104 minutos |
| País: | Reino Unido |

## La deliberación del jurado en *¡Asesinato¡:*

*El miembro de un jurado, inclinado a considerar inocente a una chica acusada de asesinato, se ve apabullado por el resto de sus compañeros, quienes al unísono terminan por convencerlo de que vote por su culpabilidad.*

Luego de escuchar un gran alboroto nocturno, que despierta a los vecinos de la zona, la policía ingresa a un domicilio en donde encuentra el cadáver de la joven actriz Edna Bruce. Muy cerca de éste, se halla sentada y en estado de shock, la también joven actriz Diana Baring, con el vestido ensangrentado y un atizador, que resulta ser el arma con el que se asesinó a Edna, junto a ella.

Diana es arrestada y la policía realiza sus indagaciones, las que la llevan a confirmar su hipótesis, en tanto se descubre que existía una abierta rivalidad entre Diana y Edna, que es ratificada por sus compañeros actores de una obra de teatro itinerante. En el juicio, Diana alega no poder recordar lo que ocurrió, por lo que las sospechas que pesan sobre ella, se acentúan.

Ya en la sala de deliberaciones, el presidente del jurado intenta organizar al resto de miembros. Invita a las tres mujeres jurados a que

se sienten juntas, y ellas, aunque parecen ingratamente sorprendidas, lo consienten. *"¿Se puede fumar?"*, pregunta un regordete luego de encender un puro, a lo que el presidente responde que sí, para luego consultarle a las damas si están de acuerdo.

Las tres, nuevamente indignadas, lo consienten. A continuación el presidente hace un repaso de la acusación de la fiscalía y, cuando concluye, una de las mujeres acota que Diana Baring proviene de buena familia; ante ello, la que está a su costado refuta diciendo que "las mujeres de buena cuna son las más descaradas". El presidente las amonesta discretamente e invita al resto de jurados a continuar, exponiendo inmediatamente la tesis de la defensa. Sin embargo, como no la sabe exponer, la mujer que alegaba los "decentes" orígenes de la acusada, explica, con aparente clara comprensión de psicología, que los descargos de la defensa están referidos a la posibilidad de que Diana haya perdido la consciencia momentáneamente, cuando mató a Edna. El presidente, aburrido al no entender la explicación de la mujer, invita a los participantes a escribir su voto en una hoja de papel. Sólo diez de los doce votan: siete por la culpabilidad y tres por la inocencia. Uno de los que se abstiene alega que lo hace porque es un peso inmenso para él decidir sobre la culpabilidad o no de una persona, pudiendo afectar a la sociedad, si la declara inocente en el caso de que sí fuera culpable; o, pudiendo cometer una grave injusticia, si envía a ahorcar a una mujer inocente. *"Todo el mundo es un foso furioso de sentimientos"*, dice finalmente, antes de votar, a regañadientes, por la culpabilidad de Diana. El otro abstinente, es un jurado claramente fronterizo y de maneras estúpidas. Cuando se le reclama por qué no ha votado, no sabe dar ninguna explicación satisfactoria y más bien actúa como si debiera explicársele la posición de la defensa nuevamente. Impaciente, el presidente le pregunta si puede escribir, reconociendo que se trata de un lerdo. Él le responde que sí y el presidente le ordena que escriba su veredicto. Confundido, el singular jurado escribe "culpable". Los votos quedan entonces: nueve por la culpabilidad y tres por la inocencia.

A continuación, el presidente invita a los tres jurados que votaron por la inocencia a exponer sus razones. La mujer que entiende sobre psicología, es una de ellos. Ella refiere que cree que Diana pudo haber

sufrido, como lo explicó un médico en el juicio, de una pérdida de consciencia, derivada de la presión a la que estaba sometida, habiendo su cuerpo ejecutado un acto que su mente no le ordenaba. La jurado de al lado le refuta, que así esto puede haber sido cierto, resultaría muy probable que Diana hiciera lo mismo en otra ocasión y con el mismo resultado. Esta razón es suficiente para que la integrante del jurado que votó por la inocencia, cambie rápidamente su veredicto hacia el de la culpabilidad. El segundo votante por la inocencia, es el jurado regordete y fumador. Sus argumentos son muy básicos: *"Para mí es muy difícil aceptar que una chica como ésta pueda hacer algo así. Ustedes me entienden. Es el tipo de chica que uno quisiera tener como hija"*, se excusa, refiriéndose claramente a su aspecto físico. Luego de ser amonestado por dos de sus compañeros, cambia también su voto hacia la culpabilidad.

El tercer jurado que vota por la inocencia es sir John Menier. Un aristócrata y adinerado actor y productor de teatro. Él se encuentra tranquilo, dibujando con su lápiz, cuando es consultado por su posición. Sonriente, levanta los ojos y le dice al presidente con suavidad: *"Usted no me hará a un lado tan fácilmente"*. Le recuerdan que no hay que abusar del tiempo y él refuta: *"El tiempo, en este caso, si me permiten recordárselos, es la vida"*. De inmediato, con seguridad y cierta soberbia, refiere que al considerar la inocencia, aplica las técnicas de su arte, a un problema de la vida real, al estimar que Diana Baring no estaba actuando, sino que decía la verdad cuando afirmaba que no recordaba nada de lo ocurrido. Sistemáticamente los jurados, entre protestas, van levantándose de sus sillas y se acercan al rebelde sir John, quien les asegura que, en absoluto, su posición está orientada a salvar a la acusada por sus características físicas. *"Mi razonamiento es más profundo. Les repito que estoy convencido de que ella dice la verdad"*. Sin embargo, uno a uno, y todos en conjunto, le replican sus observaciones, recordándole los argumentos de cargo expuestos por la fiscalía. Así, como si fueran un grupo coral, incluso aquellos que no votaron en un principio, o los que votaron por la inocencia, parecen ahora estar convencidos de la culpabilidad de Diana, y responden con agudeza y eficacia a las alegaciones de sir John, que han dejado de ser calmas y soberbias, y se han tornado nerviosas e inseguras. *"La mujer olía a alcohol", "ambas eran rivales",*

*“se confirma su naturaleza violenta”, “el atizador estaba a su lado”, “su vestido estaba ensangrentado”, “peleaban por un hombre”*, dicen a su turno los jurados que parecen abalanzarse sobre sir John. El jurado lerdo asoma la cabeza entre ellos y acota a todo lo que han dicho sus compañeros: *“¡es correcto!”*. *“¿Tiene alguna respuesta a eso, sir John?”*, pregunta con tranquilidad el presidente. No obstante que se siente confundido y acorralado, sir John insiste, pidiéndoles que piensen en la personalidad de la muchacha, al defender la débil tesis de que ella no es del tipo de las que se embriaga. Pero sus compañeros jurados son ahora los que tienen la seguridad que sir John ha perdido, y contraatacan con argumentos que sustentan lo contrario, coronados nuevamente por la acotación del jurado fronterizo que ahora sí parece despierto: *“¡es correcto!”*, ante lo que sigue una voz más, la de la jurado “psicóloga” que añade la expresión ya dicha: *“¿Tiene alguna respuesta a eso, sir John?”*. Apabullado por la mirada del resto de miembros del jurado, que parecen querer arrancarle un cambio de opinión, sir John responde que no tiene nada que decir por el momento, trastabilla un segundo y como recordando una carta más, levanta la mirada desesperado para alegar que pudo haber entrado alguien más en la casa donde se cometió el homicidio aquella noche. *“La casera lo niega”*, contesta uno; *“la chica también”*, añade otro; *“estaban a solas”*, sentencia una; *“¡es correcto!”*, acota con tozudez el fronterizo; *“¿tiene alguna respuesta a eso, sir John?”*, preguntan todos a la vez. *“No de momento”*, responde el hombre compungido. Ahora habla agotado, con los ojos entrecerrados y casi sin esperanzas: *“¿Pero no hemos tomado demasiado por sentado, que nadie más pudo haber cometido el asesinato?”* Y los jurados le responden: *“Estaban a solas”, “dice que pelearon”, “ella lo admite”*, “¡es *correcto!”*. *“¿Tiene alguna respuesta a eso, sir John?”*, culminan todos al unísono y esta vez con más energía. Sir John da una batalla más, resaltándoles que la acusada no admite ser la asesina, sino que simplemente alega no recordar qué fue lo que ocurrió; sin embargo, los argumentos de los jurados se repiten, esta vez con fuerza y frenesí, casi montándose unos encima de las otros, al tiempo que culpan a sir John por lo que consideran una caprichosa oposición, mientras que éste, con la mirada, se muestra intimidado por sus compañeros: *“in fraganti”, “el atizador”, “el vestido ensangrentado”, “se pone contra nosotros”, “esto es una pérdida de tiempo”, “una pérdida de dinero”, “manos ensangrentadas”*; y finalmente

todos: *"¿Alguna respuesta?, ¿alguna?, "¿alguna respuesta a eso, sir John?"*. Todos lo miran fijamente y en silencio, queriendo extraer de él una inmediata contestación. Sir John tiene la cabeza y la mirada hacia abajo; se toma unos segundos y, derrotado, tacha de su voto la palabra "no", para expresar que está de acuerdo en que Diana Baring es culpable. Los jurados suspiran triunfantes y el presidente anuncia que le informará al juez que ya están listos.

* * * * *

**¡Asesinato! es, sin dudas, una película singular. Incluso dentro de la tradición hitchcockiana, todavía en sus inicios en 1930, se rompe el esquema del "falso culpable" varón y se desarrolla acaso la única historia de una "falsa culpable" mujer de toda la filmografía de nuestro director. Diana Baring, es víctima de las circunstancias, en todo sentido. Probablemente, sea una chica complicada, con una probadamente tensa relación con la asesinada, pero en el momento del homicidio, está procurando reconciliarse con ella. En el curso de la historia, se nos relata que fue víctima del menosprecio de sir John, a quien antes de los hechos, recurrió para que la contratara, habiéndole éste sugerido que se entrene en el teatro itinerante[63], en cuyo contexto se produce el crimen. Sir John siente culpa por ello y por haber votado finalmente a favor de la culpabilidad, y decide unir fuerzas con dos compañeros actores de Diana, hasta descubrir que Fane, un tercer compañero, fue quien mató a Edna, por temor a que ésta revele un terrible secreto suyo[64].**

Si bien, entonces, se rompe el esquema del "falso culpable", se confirma la posición que Hitchcock expresaría en sus subsecuentes películas: en su filmografía, no hay lugar para mujeres heroínas. Diana es inocente, pero es prácticamente un fantasma desde su aparición y es sir John, quien luego de ceder y votar por su culpabilidad en la escena de la deliberación, termina por salvarla de la pena de muerte. Otras mujeres del cine de Hitchcock, son verdaderas culpables, por lo menos en alguna medida (al matar en defensa propia, al robar por un trauma de infancia, al mentir descaradamente, al ser infieles a sus parejas), pero también son salvadas por hombres, fuertes, inteligentes

y audaces. Tales son los casos de *La Muchacha de Londres* (1929), *Crimen Perfecto* (1954) y *Marnie, la Ladrona* (1964). Quizás otra excepción a esto sea la de *Psicosis* (1960), en donde la ladrona encuentra su castigo de manos de un esquizofrénico que la asesina.

Hitchcock, con su ya muchas veces comentada misoginia, marca muy bien esta dependencia de la mujer hacia el macho. Pareciera que hasta quisiera burlarse de la condición femenina y lo hace con especial ahínco en la escena en la que el jurado delibera. Minutos antes presenta a una abogada en defensa de la causa de Diana. Quizá su alegato no sea malo, pero sus formas son claramente masculinas, como si quisiera imitar el estilo "correcto". Luego vienen las tres integrantes del jurado, que son presentadas como unas cacatúas que se indignan por todo, pero cuya opinión no cuenta para nadie. Las mandan a sentarse juntas, como subrayando que individualmente no tienen ningún peso, y ellas obedecen; fuman encima de sus rostros, sin realmente importarles si les molesta o no, y ellas no protestan; las callan y subestiman sus opiniones y comentarios, y ellas lo toleran. Finalmente, cuando una de ellas, expone con profundidad las razones por las que, desde una perspectiva psicológica, tiende a creer en la inocencia de Diana, su posición cambia con absoluta facilidad, al dársele una razón pueril, como la de la posibilidad de la recurrencia de la peligrosidad de Diana y de su comportamiento criminal. En resumen, la solidez de la argumentación de esa integrante del jurado, consiste sólo en su capacidad de entender los argumentos de la defensa y del médico psiquiatra presentado como experto en el juicio por aquélla, antes que en la firmeza de sus convicciones.

Los devaneos masculinos también se hacen presentes en la deliberación. Un jurado tiene conflictos existenciales; cree en la culpabilidad de Diana, pero le parece una barbarie que se ejecute a un ser humano. Otro es un completo idiota, incapaz de hilvanar correctamente una idea; vota por la culpabilidad de la acusada, sin que parezca saber exactamente lo que está haciendo. Un tercer jurado pretende absolverla, argumentando que es la clase de mujer que quisiera tener como hija; es tan solo una excusa, ya que claramente se siente atraído por la muchacha y, cuando esto se le enrostra, cambia su voto por la culpabilidad. El resto de jurados van al ritmo del

presidente, y parecen decididos a condenar a Diana; algunos muestran apuro e impaciencia, otros desgano y aburrimiento.

La entrada en escena de sir John es suave pero definitiva. La cámara avanza hacia la izquierda de la pantalla y se posa en él, como reflejando el clamor de los espectadores, y acaso de Diana, de que sea él la última carta de salvación. Quien ve a sir John, en esa primera toma, tranquilo y despercudido, con la cabeza gacha, mientras juguetea pintando unos papeles, como si le pareciera irrelevante todo lo que el resto opina, parece en efecto considerar que Diana tuviera alguna opción. Levanta la mirada cuando el presidente le invita a dar su opinión y lo hace con fingida sorpresa, remarcando que es un tanto ajeno a todo lo que se ha dicho; sonriente, añade a continuación que su posición por la inocencia es firme y que no piensa cambiarla tan fácilmente.

No obstante, su veredicto sí varía y con relativa facilidad. Para mejor comprender la significación de este cambio, me voy a valer de un ejemplo similar, y muy popular, de la cinematografía; me refiero al jurado número 8 de *12 Hombres en Pugna* (*12 Angry Men*, 1957) de Sidney Lumet. Tanto éste como sir John votan casi en forma singular por la inocencia de los acusados. Es verdad que en ¡Ases*inato!* hay otros dos votos por la absolución de Diana, pero son fácilmente variados por el resto. La lucha de ambos, en consecuencia, es de uno contra todos y por eso los dos pueden ser estimados como valientes, en origen. Sin embargo, hay detalles que marcan la diferencia. Mientras que el jurado número 8 reconoce no estar seguro de la inocencia del acusado, pero cree importante discutir un poco más su situación, antes de que se dicte una condena que puede llevarle a la muerte, sir John sostiene, con mucha seguridad, y un poco de soberbia, que gracias a sus dotes de artista, puede comprender que lo que Diana afirma en el juicio es verdad, en el sentido de no recordar lo que ha ocurrido. Viendo objetivamente ambos escenarios y atendiendo la parquedad con la que se conduce el jurado número 8, pareciera, en efecto, que Diana tiene con sir John mejores posibilidades de ser absuelta, que las que tiene el acusado en *12 Hombres en Pugna.*

Las circunstancias, sin embargo, son diferentes. De alguna manera sir John presume de entender mejor la naturaleza humana que el resto de integrantes del jurado, al afirmar que para su decisión ha aplicado las técnicas de su arte en un caso de la vida real. Por el contrario, el jurado número 8 de *12 Hombres en Pugna*, no presume de nada, no alega ser el dueño de la verdad, admite que puede estar equivocado y piensa que sí es posible que el acusado sea culpable, pero invita a todos a tomarse unos minutos más para reflexionar sobre eso. Sir John creyó que podía convencer al resto jactándose de lo que sus cualidades artísticas le permitían, por encima de los otros jurados, percibir. Las reacciones no se hicieron esperar y son esos mismos jurados los que rápidamente, entre gritos y protestas, terminan por convencerlo de que escriba que Diana sí es culpable. En cambio, en *12 Hombres en Pugna*, luego de un exhaustivo reexamen del caso y de una larga deliberación, el jurado número 8 convence a todos de votar por la inocencia del acusado.

Es por eso significativa la reflexión que hace frente al espejo sir John, algún tiempo después de la condena de Diana a muerte. Se pregunta si hubiera sido capaz de convencer al resto si hubiera tenido más tiempo. Eso es precisamente lo que el jurado número 8 logra varios años después en *12 Hombres en Pugna*: conseguir tiempo; y eso es precisamente lo que el resto de jurados en ¡Asesinato! le niegan a sir John apenas anuncia que su posición es firme. El interés de la escena precisamente está dado por el carácter teatral en el que se torna el proceso de convencimiento que los jurados hacen sobre sir John. Allí donde él pretendió manipular a sus compañeros, aplicando las técnicas de su arte, son ellos los que montan un sketch histriónico y coral en el que persuaden, y casi obligan, a sir John a cambiar su voto por el de la culpabilidad.

Este ejercicio coral, simétrico, bien coordinado, tiene una significativa cualidad teatral. Sir John, fiel a su oficio, ha planteado un drama en el que él es el protagonista héroe de la salvación de Diana y ha sido vencido también con técnicas dramatúrgicas, por un grupo de "villanos" que le han impuesto la necesidad de que cambie su voto. El revés de sir John se da por pretender llevar a la realidad su arte y no por hacer lo contrario, como lo anuncia al principio de su alocución.

En cambio, más adelante, cuando lleva la realidad a su campo artístico, al hacer que el principal sospechoso del homicidio, Handel Fane, ensaye una escena en la que mata a una actriz, como ocurre con Edna Bruce, su éxito es rotundo. De allí a que Fane confiese su homicidio, hay prácticamente un solo paso. Bien apunta Spoto que en el filme existe aquella confusión entre "actuar" y "hacer", añadiendo que *"cuanto más habla Marshall* (sir John) *de la distinción entre arte y vida, más se desmorona esa distinción, y finalmente todo el mundo en la historia que está acostumbrado a interpretar papeles debe aceptar un papel en la vida real para descubrir quién es inocente y quién es culpable"*[65].

Imbuido en su mal preparado papel de salvador, sir John recibe dardos, incluso de aquellos jurados que minutos antes defendían la tesis de la inocencia o de los que cuestionaban el sistema de justicia y castigos al que estaban sometidos. Aun el idiota del grupo lo subyuga, con sus certeras acotaciones, que parecen aguijones venenosos a cada grito de *"¡es correcto!"*. Quizás sir John tuvo razones para subestimar a sus compañeros jurados: mudos, impacientes, desidiosos, desentendidos; un presidente que no comprendía nada; unas mujeres fácilmente manipulables; un viejo lascivo; un objetor de conciencia; y, un atarantado; no obstante, lo que ocurre con sir John es que la eficiente representación coral de sus compañeros, lo saca de su papel de soberbio sabelotodo y termina siendo aplastado por la posición contraria, no encontrando ningún recurso sólido para poder defender su tesis. Cada vez que trastabilla, baja la mirada, pestañea nerviosamente y responde con frustración *"No de momento"* a la pregunta de si tiene algo que alegar respecto de los argumentos de cargo, sir John cede posiciones y deja de ser actor, para convertirse en un jurado abrumado por la carencia de persuasión.

Nadie convence a sir John de que Diana es culpable. El jurado lo convence, por el contrario, de que no ha sido capaz de impresionarlos y prácticamente lo conmina a votar por la condena. Esto genera un inmediato sentimiento de culpabilidad en sir John, que se observa en la misma escena: abatido, con la cabeza gacha y la mirada perdida, parece un niño que acaba de perder un juego. El peso de su derrota es lo que le lleva a reflexionar sobre su responsabilidad en lo sucedido. ¿Debí dar más lucha?, se pregunta después mientras se afeita.

También se revela que él conocía a Diana y que fue él quien la descartó como actriz en su compañía y le sugirió que participe del teatro itinerante donde, finalmente, ocurrió el crimen. Sir John siente culpa por la muchacha, y ese cargo de conciencia es el que se aprovecha en la historia para redimir, conforme al estilo misógino de Hitchcock, al varón, quien es gracias a sus esfuerzos y perseverancia el que logra identificar al asesino y salvar a Diana de la condena a muerte.

# THE SKIN GAME

**The Skin Game** ***es una película británica basada en una exitosa obra de teatro de John Galsworthy.***

***Dos familias, una cuyo patriarca es un nuevo rico emprendedor, y el de la otra, es un antiguo terrateniente de una campiña inglesa, se ven enfrentadas cuando la primera decide expandir sus negocios al otrora tranquilo pueblo. Comienza así un juego sucio de pugnas y chantajes, que concluye trágicamente.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1931 |
| Guion: | John Galsworthy, Alfred Hitchcock (adaptación), Alma Reville |
| Intérpretes: | C. V. France (señor Hillcrist), Helen Haye (señora Hillcrist), Jill Esmond (Jill Hillcrist), Edmund Gwenn (señor Hornblower), John Longden (Charles Hornblower), Phyllis Constan (Chloe Hornblower), Frank Lawton (Rolf Hornblower), Edward Chapman (Dawker), Ronald Frankau (subastador) |
| Duración: | 85 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La subasta en *The Skin Game:***

*Las refriegas entre dos poderosas familias son llevadas al acto mismo de un remate, en donde las pujas y las triquiñuelas, nos anticipan que ambas, están dispuestas a todo con tal de ganar.*

En una zona campestre de Inglaterra, el señor Hornblower es un viudo, ambicioso y "nuevo rico" que, en forma inescrupulosa, pretende acceder a la mayor cantidad de propiedades posible, para hacerse de tierra que le permita instalar allí sus fábricas y así continuar enriqueciéndose. En contrapartida, los Hillcrist, son terratenientes de clase alta, buenos modales y maneras refinadas que encarnan cierto patriarcado en el pueblo (de hecho, Hillcrist es el alcalde), al querer proteger a los habitantes a quienes Hornblower amenaza con desalojar.

En efecto, parte de las propiedades de los Hillcrist, ha sido comprada por Hornblower, quien les prometió que no iba a desahuciar a los inquilinos, promesa que el próspero e inescrupuloso empresario ha decidido incumplir con el objeto de seguir aumentando su poderío económico. Esto ha enfurecido a los Hillcrist, quienes le recriminan a Hornblower por su incorrecto accionar, pero él no está dispuesto a ceder y les anuncia que además quiere comprar una zona vecina a la

residencia de ellos, conocida como el *Centry*, y pretende instalar allí otra de sus fábricas, con varias chimeneas que emitirán humos contaminantes.

El señor Hillcrist indignado, se entrevista con la dueña de la propiedad vecina, quien le tranquiliza diciéndole que no se la venderá a los Hornblower, aunque sí hará una subasta para que la compre el mejor postor. Aunque los Hillcrist consideran que la propietaria es una ambiciosa, acceden a la subasta, tramando un plan para comprar la propiedad, al encargar a su fiel empleado Dawker que puje en sustitución de ellos, para así no alertar a Hornblower.

Ya en el día de la subasta, Hornblower se sienta en una posición protagónica al frente del subastador y en primera fila. Dawker, el emisario, se acerca donde la señora Hillcrist, la que se encuentra sentada a un costado de la sala, y le indica que llegará a ofrecer hasta el límite acordado con su esposo, –seis mil libras–, y que sólo continuará si él se suena la nariz, y parará definitivamente si se suena por segunda vez. Ella toma nota del encargo y se lo relata a su esposo cuando él se sienta luego junto a ella.

El subastador golpea con un martillo su mesa y anuncia que comienza el remate de una sola propiedad: *"la muy deseable tierra para criar ganado y sembrar maíz, similar a un parque residencial, conocida como el* Centry*, en Deepwater (…) una oportunidad de primera, para una audiencia de primera"*, sentencia. De inmediato, un viejo funcionario del remate, coronado por un reloj de pared a su espalda, lee las condiciones de la venta de manera casi inaudible, sin importarle las protestas del público, y concluye sonriéndole a los concurrentes. El subastador continúa alabando las propiedades naturales y paisajísticas del terreno en venta, resaltando que quien lo compre podrá hacer lo que le dé la gana al día siguiente, luego de consumada la transferencia. Tose desenfrenadamente y da inicio al remate. Vemos a los concurrentes de la subasta, desde el punto de vista del subastador; la cámara gira conforme se mueve la mirada de éste, la que se desplaza con agitación de un lado a otro, enfocándonos los dudosos rostros de los participantes, hasta que se detiene repentinamente en uno de ellos que se anima a ofrecer dos mil libras por el terreno

ofertado. Se sigue moviendo la mirada del subastador, y en consecuencia la cámara, entre los asistentes. Hay algunos chistes de por medio, hasta que el señor Hornblower ofrece dos mil quinientos. Dawker ofrece tres mil y el subastador se entusiasma y continúa inspeccionando al público, haciendo rápidos exámenes visuales a cada uno de ellos. Tres mil quinientas, tres mil seiscientas, tres mil setecientas y cuatro mil libras esterlinas, se ofrecen en la pugna entre Hornblower y Dawker, con la participación casual de alguno que otro pujante. La pugna continúa entre ambos, aunque esta vez por cientos y la mirada del subastador va de idas y vueltas entre el petulante emprendedor y el emisario de los Hillcrist, hasta llegar a las cinco mil libras, que ponen algo nervioso al rematador. Los movimientos de la cámara cesan para dar pase a una pequeña discusión entre los Hillcrist en la que intercambian opiniones sobre el avance de la subasta, la que sube hasta seis mil libras ofrecidas por Dawker. Ante la inexistencia de más ofertas, los Hillcrist están a punto de lograr el resultado y suspiran victoriosos, mientras el subastador martillea anunciando la venta; sin embargo, antes de concretarla, Hornblower ofrece seis mil cien libras. La señora Hillcrist se apresta a ordenarle a su esposo que se suene la nariz, para indicarle a Dawker que siga pujando. *"Si llega a siete mil no sé si podré soportarlo"*, dice Hillcrist muy preocupado, mientras obedece a su mujer. La lucha entonces continúa y seguimos viendo al público desde la perspectiva de la agitada mirada del subastador: seis mil doscientos Dawker; seis mil trescientos, Hornblower; seis mil cuatrocientos, Dawker. Hornblower comienza a dudar, pero aun así insiste. El precio llega a seis mil novecientos y la señora Hillcrist le impide a su esposo que se suene la nariz nuevamente para que Dawker continúe en la batalla. Dawker ofrece siete mil libras y el subastador comienza a martillear nuevamente. Horblower sube a siete mil cien y se escucha a Hillcrist sonándose la nariz. Dawker opta por anunciar su retiro. Hornblower está a punto de ganar, pero esta vez es Hillcrist el que ofrece siete mil doscientos. El subastador se muestra sorprendido y abrumado y continúa con la pugna, esta vez entre el propio Hillcrist, quien parece extasiado, y Hornblower, que evidencia preocupación. Los números siguen ascendiendo y vemos a los dos viejos luchadores, uno a uno, lanzando sus misiles gestuales y denotando que no están dispuestos a perder. La situación se descontrola hasta llegar a las ocho mil novecientas libras.

Ahí, Hillcrist parece entrar en razón, cerrando los ojos y con la voz temblorosa, ofrece nueve mil. El subastador parece no creer hasta dónde ha llegado la puja y, nervioso y sudoroso, le consulta a su asistente, quien le confirma la cifra. Empieza a martillear nuevamente y ya está por dar por ganador a Hillcrist, hasta que detrás, en la parte posterior de la sala, un hombre, que hasta el momento no había participado de la subasta, levanta la mano y ofrece nueve mil quinientas libras. Todos se alborotan y el subastador le consulta a Hornblower si continúa; sin embargo, él, con expresión de derrota, responde que no. Hillcrist hace lo propio. Se dan los tres martillazos y quien hizo la oferta de las nueve mil quinientas libras, queda como ganador. Minutos después sabemos que, en realidad, dicho ofertante, es un agente encubierto de Hornblower, quien presuntuosamente, le enrostra a los Hillcrist su engaño.

* * * * *

**La escena de la subasta (en la línea de toda la película) es un interesante estudio de un caso de espiral descendente o círculo vicioso, en el que las malas artes de uno de los contrincantes, genera en el otro, en principio decente, parecida respuesta, en una competencia hacia lo peor. Hitchcock se centra en el propósito obsesivo de las dos familias por ganar el remate. Los personajes tienen sus propias motivaciones, y aunque las de los Hillcrist parecen más nobles que las de Hornblower, ambos se distraen de sus objetivos y se concentran en el simple acto de ganar a como dé lugar. Los patriarcas y rivales se avientan al ring en una lucha por ganar al otro, la que se volverá cada vez más sucia. El orgullo sustituye a la razón y el deseo de vencer hace que pierdan sus propias inhibiciones al momento de aumentar irresponsablemente la cifra.**

Seis mil libras esterlinas era el límite que se había autoimpuesto Hillcrist; sin embargo, la obcecación por lograr su objetivo de impedir que Hornblower se haga de la propiedad, hace que sufra una especie de posesión y que, absorto en su antagonismo hacia el otro pujante, suba las cifras hasta límites superiores a los que están dentro de sus posibilidades. El preciso momento en el que él asume la puja, en

sustitución de Dawker, es representativo del quiebre e involución del personaje. Hillcrist parece dispuesto a todo, incluso a desgraciarse.

Parece como que su sensatez se hubiera suspendido y que la pura obsesión y hostilidad le dominara. Actúa casi por inercia cada vez que levanta la cabeza y hace una mueca con la boca para indicar que sigue subiendo. Es recién cuando llega a ofrecer nueve mil libras, que parece reaccionar y tomar consciencia de su desenfreno.

Es importante recordar que Hillcrist, hombre claramente conservador y de familia, tiene en su esposa el mayor estímulo para su lucha. Desde los primeros momentos de la película podemos percibir que es la señora Hillcrist la que verdaderamente manda en la familia. El viejo Hillcrist ve cómo ella mangonea a Dawker a su antojo y no sólo parece no importarle, sino que, además, lo consiente para no ser él quien tenga que asumir el trabajo sucio y poder mantener las manos limpias. En concreto, en la escena de la subasta, es la señora Hillcrist la que impulsa a su marido a la desesperada lucha por el *Centry*. Circunspecta y fría, calcula cada movimiento que da su esposo en la subasta y finge actuar en un segundo plano, cuando es ella en realidad la que dirige la situación. Más adelante sabemos, inclusive, que ella está detrás de un terrible chantaje contra Chloe, la hija política de Hornblower, quien se habría dedicado a dudosas actividades con hombres casados cuando era soltera. Ésa es su última arma para vencerle.

Gracias a esa extorsión, los Hillcrist terminan ganando y Chloe se suicida. Derrotado, pero lleno de ira, Hornblower va donde los Hillcrist y les promete venganza. El señor Hillcrist recién se entera del chantaje hecho por su esposa, con ayuda de Dawker. Espantado por saber hasta dónde ha sido capaz de llegar su noble familia, sentencia la última frase de la película: *"¿Qué se escapa de ti cuando empiezas una pelea y te conviertes en lo que no eras? Sea como fuera que empieces, acabas jugando sucio. Cuando comenzamos esta pelea, teníamos las manos limpias. ¿Acaso lo están ahora? ¿Cuánto vale la nobleza si no puede resistir el fuego?"*.

Esa frase es fundamental para comprender toda la temática de la película; inclusive el desarrollo de la interesante escena de la subasta.

El título del filme, puede traducirse al español como *"El Juego Sucio"* y la esencia de la historia, muy bien representada en dicha escena, es que, con tal de ganar, puedes jugar todo lo sucio que quieras y pervertir tu propia nobleza. Maurice Yakowar advierte muy bien esto al resaltar que Hitchcock siempre hacía un paralelo entre la ostensible inocencia y la culpa, para dramatizar la delgada línea que separa a las pretensiones del hombre con su propia pureza[66].

Así, con tal de ganar, tanto los Hillcrist como los Hornblower, llevan a sus emisarios pretendiendo engañar a los del bando contrario (de hecho Hornblower lo consigue). Están dispuestos a todo. Hillcrist, avivado por su orgullosa mujer, parece entrar en trance cuando lanza sin responsabilidad, cifras que están por encima de sus propios límites. Por su parte, la señora Hillcrist, quien es tan calculadora que bien podría ser una experta ajedrecista, ejecuta su chantaje desde antes de iniciar la subasta y en el acto mismo de ésta, hace que Dawker ponga en evidencia a Chloe a uno de sus antiguos clientes.

Al final, el esquema de valores de los personajes es invertido. Cuando la película comienza, Hornblower parece ser un materialista ambicioso, a quien no le importa despejar del lugar de su domicilio a los pobres residentes, con tal de ejecutar sus proyectos y seguir ganando dinero, llegando incluso a poner en jaque la tranquilidad y belleza paisajística del lugar. Cuando concluye el film, por el contrario, se convierte en una de las víctimas de un terrible chantaje y ve cómo la felicidad de su familia se desmorona y su nuera se suicida por la perfidia de la señora Hillcrist y de Dawker. Por su parte, los Hillcrist parecen los bondadosos protectores del pueblo. Son ellos los que buscan reivindicar el derecho de los pobres residentes a mantener sus humildes hogares. Sin embargo, con tal de ganar, involucionan moralmente y se convierten en los verdaderos verdugos, llegando incluso a destruir a una familia. *"¿Cuánto vale la nobleza si no puede resistir el fuego?"*, se pregunta Hillcrist, al reflexionar sobre cómo la pureza de sus propósitos se pervierte cuando la intensidad de una rivalidad los desborda.

Bill Krohn, destaca el valor de la escena y la define como *"un largo plano secuencia compuesto por panorámicas sucesivas* (que) *adopta el*

*punto de vista del tasador, que va pasando de un postor a otro. El público convertido en espectáculo, presenta un espejo al espectador de la película cuya mirada se confunde con la del tasador. Público en pantalla y público fuera de ella, cámara y personajes son los pares de categorías del "ver y ser visto"*"[67]. De alguna manera, pareciera que a los espectadores se nos quisiera incluir, en este juego de espejos, en la condición de testigos y protagonistas de la perfidia y victimización de la que padecen tanto los Hillcrist como los Hornblower.

McGilligan sostiene que la escena de la subasta es un experimento visual, no perfecto de Hitchcock; sin embargo, destaca que el interés esencial del director, a lo largo de la película, es el de abordar la hipocresía de la alta sociedad inglesa, por lo que el alegato final de Hillcrist, aquel en donde reflexiona sobre el valor de la nobleza y sobre el juego sucio en el que ha caído su "buena" familia, resulta siendo un grito de protesta del propio cineasta[68].

# MARY

***Mary es una película germano-británica de la época temprana del cine sonoro de Hitchcock. Es una versión alemana de ¡Asesinato!69, filmada en las mismas locaciones y en forma simultánea con ésta. Es el único largometraje en idioma diferente al inglés, dirigido por Hitchcock.***

***Un hombre carga con la culpa de haber condenado a muerte a una mujer inocente, acusada de un asesinato. Por ello, se empeña en buscar al verdadero culpable para salvarla.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1931 |
| Guion: | Clemence Dane (novela), Herbert Juttke, Georg C. Klaren, Alma Reville, Helen Simpson |
| Interpretes: | Alfred Abel (sir John Menier), Olga Tsechechowa (Mary Baring), Paul Graetz (Bobby Brown), Lotte Stein (Bebe Brown), Miles Mander (Gordon Moore), Hermine Sterler (Mib Miller) |
| Duración: | 116 minutos |
| País: | Alemania y Reino Unido |

## El hallazgo del cadáver de la señora Moore en *Mary:*

*Descubierta en plena escena del crimen y con el arma homicida en las manos, una mujer en estado de* shock *parece ser la indiscutible culpable del asesinato de una compañera de trabajo con la que no tenía una buena relación.*

La señora Moore y Mary Baring, son compañeras de trabajo en un grupo teatral que se presenta en el teatro Royal en Londres. Si bien, tienen una relación tensa, las dos se juntan para cenar en la casa de Mary Baring. Es en dicha reunión en que la señora Moore es asesinada y Mary, siendo su conocida rival, y siendo la única presente en el lugar del crimen, casi portando además el arma homicida, es identificada de inmediato como la sospechosa.

En el juicio que se le sigue, el jurado llega a la convicción de la culpabilidad de Mary y ella es condenada a la pena de muerte. Uno de los miembros del jurado, no obstante su veredicto, cree en la posibilidad de que Mary sea inocente y se compromete a buscar al verdadero asesino.

La escena del hallazgo del cadáver de la señora Moore se da al inicio del filme. Un barrio marginal cubierto por la oscuridad de la noche, es sorprendido por el grito desgarrador de una mujer, luego de que se enciende la luz de una habitación. Tan impresionante es el alarido,

que unas durmientes palomas abandonan despavoridas su escondite y un gato negro huye presuroso por un callejón. Los vecinos comienzan también a reaccionar, una mujer protesta desde su ventana amonestando a los que hacen tanto escándalo a altas horas de la noche. La cámara se desliza hacia la derecha y en la siguiente vivienda un anciano observa receloso detrás de su ventana. En la siguiente, se observa la sombra de una mujer mientras se viste con apuro y balbucea algo ininteligible. Avanzamos unos metros más y vemos a la pareja de esposos Brown procurando enterarse de lo que ocurre, mientras que luchan con el pesado ventanal que cae recurrentemente sobre sus curiosas cabezas. Al percatarse de que se ha armado un alboroto en la puerta de la casa de Mary Baring y que la policía está presta a intervenir, se apresuran en vestirse para ver, con exactitud, qué ha sucedido.

*"¿Qué es lo que ocurre aquí?"*, escucha decir la señora Brown mientras se cambia. *"Estoy buscando a mi esposa. Ella está aquí. Quiero llevarla a casa"*, responde un alcoholizado señor Moore, para luego añadir que su mujer fue a la casa de Mary Baring a cenar. Unos gritos de desesperación, vuelven a inquietar a la señora Brown. En la casa de Mary Baring, varias personas, con policías incluidos, fuerzan la puerta hasta lograr abrirla. Se meten en la casa y lo propio hace la señora Brown quien llega corriendo. En la sala de la casa, Mary Baring aparece sentada con la mirada ida, mientras que los intrusos y los policías observan atónitos hacia el piso. La cámara se acerca a Mary, a quien vemos en estado de shock. A sus pies, un largo objeto punzocortante nos conduce hasta el cuello ensangrentado del cadáver de la señora Moore.

*"!Tú!, ¡tú fuiste!, ¡siempre la odiaste! ¡Sí, tú!, ¡tú has sido!"*, dice sumergido en el llanto y el alcohol el señor Moore, acusando a Mary Baring, quien sin embargo, parece no inmutarse y continúa mirando al vacío. El policía lo trata de tranquilizar y sienta al señor Moore al lado de la sospechosa. Mary recién reacciona y se agarra la nuca, como entrando un poco en sí. El policía comienza a indagar y el señor Brown le informa que tanto Mary como la señora Moore y el resto de los presentes, son miembros de un grupo teatral que se presenta en un teatro cercano. La señora Brown interviene y el policía les amonesta

por interrumpirse entre ellos. Una de las presentes, la señora Miller, observa el panorama con auténtica desolación. Se compadece de Mary y le ofrece un poco de té. La señora Brown la acompaña a la cocina y, luego de quemarse ligeramente con un cerillo, al prender la estufa, le cuenta a la señora Miller que ella es testigo de que Mary y la señora Moore tenían una pésima relación. La señora Miller no hace eco al chisme y, por el contrario, luego de meditarlo durante unos segundos, concluye que no cree que Mary sea la asesina. Al final de la película, se descubre que Mary es inocente y el miembro del jurado, que creía en la posibilidad de su inocencia, consigue salvarla de la muerte.

* * * * *

**En la escena del hallazgo del cadáver de la señora Moore, Hitchcock desarrolla de manera muy interesante lo que sería su temática en el curso de toda su filmografía. La curiosidad y el morbo humanos, por encima de la sensibilidad y la empatía. Allí donde las criaturas carentes de inteligencia, como las palomas y el gato, huyen de las cercanías de la escena del crimen, los humanos, por el contrario, se acercan entusiasmados, como si fuera un espectáculo circense. En efecto, la forma en la que los esposos Brown luchan con un pesado ventanal, sin importar que éste les caiga sobre sus cuellos, como si fuese una mortal guillotina, evidencia que más les interesa enterarse del escándalo que proteger su propia integridad. Es más, los Brown ya estaban en pijamas y con seguridad dormían. Pero un "show" ocurre en una casa cercana y ellos se visten enardecidos, mientras chismean, se bromean y especulan sobre lo ocurrido.**

Aquel morbo, muy bien presentado, sobre todo en el caso de la señora Brown y reflejado en muchos de los vecinos curiosos que ingresan a la casa de Mary Baring, es el que sirve también de base para que se culpe a una mujer que, al final de la historia, resulta siendo inocente. Es verdad que todo incrimina a Mary. El cadáver de la señora Moore está en su sala y el arma homicida reposa junto a sus pies. No obstante, la malicia de la señora Brown exacerba la situación. Ella y su marido se atropellan para testimoniarle al agente policial, aun cuando él sólo se ha dirigido a la señora Miller. Como lo que declaran es tan confuso, el

policía les llama la atención y les pide que hablen en orden.

La señora Miller es la contrapartida de la señora Brown. Es el rostro humano que ve la verdad que se esconde tras los terribles hechos que incriminan a Mary Baring. Mientras que la señora Brown está excitada por la agitación del momento, la señora Miller medita con auténtica afectación. Su mirada no es perdida como la de Mary, pero sí recoge un poco de su petrificación. Como si estuviese, por lo menos durante unos segundos, completamente absorta en sus pensamientos. El señor Moore culpa a Mary Baring. No puede exigírsele algo diferente; su esposa ha sido asesinada y, en efecto, Mary parece ser la homicida. Sin embargo, la señora Miller sabe compadecerse aún en un momento tan complicado. Le ofrece a Mary un té caliente y va presurosa a prepararlo. La señora Brown la acompaña, pero no porque también se haya compadecido, sino porque pretende soltar su lengua venenosa fuera de los oídos de Mary, la víctima de sus chismes. Después de todo, es así como funcionan con eficacia los infundios. Es simbólico, en consecuencia, que la señora Brown se queme los dedos con la cocina, mientras difama a Mary. Ese accidente es fruto de su apresuramiento y descuido. Ella sólo quiere atizar el fuego, por la razón por la que cuentan las cosas los murmuradores: la imperiosa necesidad de hacer ver cuánto saben. La señora Miller, en cambio, es prudente; cuida bien sus pasos y sus palabras; reacciona a los comentarios de la chismosa Brown diciéndole que ella no sabía que Mary y la asesinada tenían una mala relación. Es así, la antípoda del chisme. El prudente, al contrario del chismoso, no busca echar leña al fuego, sino propiciar un ambiente de calma que permita comprender mejor las cosas.

La señora Miller prácticamente desaparece de la historia en el resto de la película, y es sir John Menier, uno de los jurados que condenó a Mary, quien se convierte en el nuevo defensor de su inocencia. Sin embargo, es importante no perder de vista la resolución de la señora Miller. Desde un punto de vista narrativo, ella es el personaje que, con su decencia y corrección, vislumbra la inocencia de la muchacha.

Por su parte, son Mary Baring, y su personaje análogo, Diana Baring de *¡Asesinato!* (*Murder!*, 1930), las únicas mujeres falsas culpables de

la filmografía hitchcockiana, a las que se les persigue por un crimen que no cometieron. Normalmente, ese "privilegio" en la recurrente temática del falso culpable, lo ocupaban los hombres, mientras que, por el contrario, las mujeres siempre cargaban con alguna culpa. En la escena del hallazgo del cadáver de la señora Moore, esa orientación misógina, tan propia de Hitchcock, se aprecia con claridad. La mujer está en estado de shock, pero su expresión no es propiamente la de una inocente criatura. Tanto el señor Moore como la señora Brown le cargan culpas. Su mala relación con la señora Moore, que el subsiguiente desarrollo de la historia permite comprobar, la revela como alguien frívola y problemática. Alguna culpa reposa en ella definitivamente.

Si bien la decente señora Miller nos da un atisbo de que Mary no mató a la infortunada señora Moore, es un hombre, como siempre, el que se encarga de salvar definitivamente la situación. Es él el que resuelve encontrar al culpable, exponerse a todo tipo de problemas, redimir su inicial condena y esforzarse al máximo hasta conseguir dicho objetivo. Sir John Menier termina siendo el héroe de *Mary*, como lo fue de *Murder!*

# RICH AND STRANGE

**Rich and Strange (Lo Mejor es lo Malo Conocido)** ***es una película basada en una novela de Dale Collins y adaptada al cine por Hitchcock con la colaboración en el guion de Alma Reville y Val Valentine.***

***Una pareja de esposos ve casi destruida su vida conyugal cuando, luego de recibir una herencia, deciden gastarse el dinero viajando por el mundo y entregándose a todo tipo de banalidades.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1931 |
| Guion: | Dale Collins (novela), Alfred Hitchcock, Alma Reville, Val Valentine |
| Intérpretes: | Henry Kendall (Fred Hill), Joan Barry (Emily Hill), Percy Marmont (comandante Gordon), Betty Amann (la princesa) |
| Duración: | 92 minutos |
| País: | Reino Unido |

**El naufragio de los Hill en *Lo Mejor es lo Malo Conocido:***

*Un accidental estado de indigencia hace que se vuelva a reunir una pareja de esposos a los que el dinero y la vida mundana distanciaron casi irremediablemente.*

Fred y Emily Hill son una pareja de esposos londinenses, que pasan los apuros económicos propios de la clase media; situación que tiene particularmente abrumado a Fred al sentirse incapaz de darle a su mujer y a él mismo una mejor vida. Repentinamente, reciben el adelanto de herencia de un tío millonario, por lo que Fred decide renunciar a su trabajo e irse de crucero con su esposa.

Ya en la primera parte del viaje, se aprecia que Fred tiene problemas de mareo por la navegación. Sin embargo, rápidamente llegan a Francia y se observa cómo los Hill se quedan deslumbrados con las particularidades de la vida mundana parisién, así como con la desmesura de los cabarets, viéndose contagiados de tales banalidades, al punto de que una noche llegan extremadamente borrachos a su habitación del hotel.

Continúan el viaje en crucero, a través del Atlántico, y Fred vuelve a caer enfermo, situación que le obliga a mantenerse en su camarote. Emily, mientras tanto, estrecha amistad con el comandante Gordon, uno de los viajeros. Pronto surge una fuerte atracción entre ambos y se besan apasionadamente en cubierta. Cuando Fred logra recuperarse de sus mareos, inicia también una relación con una supuesta princesa alemana. Costosas bebidas, lujosas cenas y todo el conjunto de trivialidades que puede traer consigo el dinero, envuelven a ambas relaciones, las que, no después de mucho tiempo, se convierten en noviazgos adúlteros de los esposos Hill, llegando incluso los dos al extremo de decidir dejar al otro, con la complicidad de los amantes, quienes no ocultan su desprecio por las “víctimas” de su intromisión sentimental. Tanto Fred como Emily, son conscientes de la infidelidad del otro. A Emily, a pesar de haber escogido a un otoñal caballero de maneras decentes y aristocráticas, le perturba tal situación; por el contrario, a Fred, que se ha relacionado con una mujer vulgar y pedante, parece no importarle nada.

El crucero llega a su destino final en Singapur. Es allí cuando estando a punto de abandonarse del todo, Emily se reencuentra con sus afectos hacia Fred y lo busca y, aunque éste inicialmente la rechaza, luego vuelve con ella, al confirmar que la “princesa” era en realidad una aventurera estafadora, especializada en embaucar a tontos, como le había revelado el comandante a Emily. A los Hill se les ha acabado ya el dinero y sólo tienen lo suficiente como para regresar a Inglaterra en un barco de segunda clase. No obstante, en su travesía de regreso, la nave sufre un accidente y comienza a hundirse. Fred y Emily se quedan atrapados en su habitación y, convencidos de que van a morir ahogados, se abrazan con desesperación. Sin embargo, a la mañana siguiente, descubren que el barco no ha llegado a hundirse del todo y

salen por la ventanilla de la habitación, dándose con la sorpresa de que todos han abandonado la nave, salvo por un gato arisco que los mira con recelo.

Pronto, sin embargo, el barco comienza a hundirse de nuevo y cuando ya dan todo por perdido, descubren que una embarcación de chinos se aproxima. Cuando las naves se juntan, los tripulantes chinos abordan la que está a punto de hundirse e, ignorando por completo a los Hill, buscan qué pueden llevarse de ésta. Fredy y Emily aprovechan para salvar sus vidas subiendo a la embarcación china, sin que nadie se oponga, no obstante que una mujer china embarazada los mira con expresión adusta.

Luego, los tripulantes chinos comienzan a regresar presurosos a su embarcación, pero uno de ellos sufre un accidente, quedando atrapado por una soga de la nave en hundimiento. La cabeza de este infortunado queda dentro del agua y comienza a ahogarse. Los Hill observan estupefactos el proceso del fallecimiento y giran las miradas hacia los otros chinos para ver por qué no ayudan a su compañero. Ninguno parece dispuesto a hacerlo. Los Hill vuelven a mirar al agonizante y nuevamente a los otros tripulantes. El estupor les domina, cuando ven que el hombre muere y la nave termina de hundirse.

Ya en su travesía de regreso, los Hill son alimentados por la mujer embarazada, la que, con dificultad para caminar, les trae unos platos hondos con comida y unos palillos chinos. Emily la saluda pero ésta no le responde. Los esposos escogen comer con las manos y lo hacen con apetito. *“La mejor comida que había probado en años”*, dice Emily mientras engulle con desesperación el alimento. *“Mucho mejor que las comidas excelentes que comimos en París”*, sentencia sonriente, para luego añadir que le gusta ser náufraga y que no es tan malo como todos piensan. Los esposos siguen contentos comiendo y chupándose los dedos con la cena que les ha parecido tan espectacular, mientras advierten que los chinos les observan con curiosidad. *“El mío tiene hueso”* dice Fred intrigado, mientras se saca un despojo de la boca. Luego los Hill ven con espanto que uno de los tripulantes cuelga en una de las paredes del barco, la piel del gato que naufragó con ellos,

deduciendo de inmediato que la carne del animal ha sido su tan preciado alimento. Dominados por las nauseas, se acercan a uno de los costados del barco para vomitar en el mar.

La película finaliza con la pareja reunida y reflexionando sobre lo positiva que resultó finalmente su aparente desgracia. *"El dinero se hundió con el barco"* dice Fred como reconociendo que la riqueza fue causa de su ya resuelto drama.

* * * * *

**En *Lo Mejor es Lo Malo Conocido* asistimos a la decadencia moral de una pareja que se ve corrompida por la banalidad a la que les lleva el dinero que tanto añoran (especialmente él). Pareciera que el tío que les anticipa la herencia quisiera darles una lección de vida y empotrarlos contra la miseria de las trivialidades. Es interesante, en esa línea, cómo la reacción de los Hill cuando reciben su fortuna es la de gastársela sin miramientos en un costoso viaje. Se puede decir que abandonan todo para entregarse a los regodeos del mundo material.**

Al hacerse ricos, los Hill cambian, al grado de volverse extraños, justificando así el título de la película[70]. Pareciera como que les faltara tiempo y espacio para vivir y se lanzan a comenzar, cada uno por su cuenta, una nueva aventura con sus respectivos pretendientes. La primera visión de este acercamiento indetenible hacia la mundanidad, se da cuando visitan París. En las primeras escenas de los Hill en esta ciudad, se les ve cómo observan con expresión de hipnotizados las maravillas que ofrece París. Los movimientos de sus cabezas, mostrados por Hitchcock en un interesante trabajo de edición, son como los de unas gallinas pasmadas por el desconcierto de ver algo extraño y aún así atrayente.

A partir de allí los Hill caen en declive. Luego de ver un espectáculo de bailarinas semidesnudas en un *folies bergère*, regresan ebrios al hotel. Cuando continúan el crucero y conocen al comandante y a la "princesa", parecen estar dispuestos a todo. Esto se hace más notorio aún cuando Emily y Fred, descubren que tanto él como ella están

interesados en sus respectivos acompañantes. Cenas de lujo, bailes, champán, deportes de adinerados y visitas a sitios majestuosos, hacen que los Hill no vean más allá de sus gustos y placeres y quieran, por lo tanto, continuar con la aventura al lado de alguien que parece querer pasarla bien con cada uno de ellos.

Si bien los desengaños de los Hill ante la partida de Fred y el descubrimiento de que la "princesa" es en realidad una farsante, los vuelven a juntar, lo cierto es que no es hasta el naufragio que ellos se comportan como una verdadera pareja. Deciden morir abrazados, pero el destino los salva. Una charla sencilla antecede a su "rescate" por parte del barco chino, y es allí donde se produce una simetría interesante en la película: uno de los chinos muere ahogado y los Hill miran aquel lamentable espectáculo con estupefacción. La escena nos recuerda a la de la llegada de ambos a París. En esa oportunidad Fred y Emily movían la cabeza cual gallinas deslumbradas y en aparente estado de hipnosis. Con el ahogamiento del chino, también mueven la cabeza, de un lado a otro, pero esta vez lo hacen de forma desesperada. Se acentúa así la idea de que mientras que el espectáculo mundano fue hipnotizador para los Hill, el drama humano es vivencial y altamente sensitivo. La situación es diferente para los tripulantes chinos. Ellos observan la muerte de su propio compañero con una curiosidad mórbida. Ninguno parece dispuesto a hacer algo por ayudarle. Enfocados en sus propias miserias, aquellos chinos son tan materialistas como lo fueron los Hill cuando pisaron París. Cuando abordan la nave parece no interesarles la existencia de los náufragos y sólo piensan en lo que pueden apoderarse de la embarcación. Quizás, la muerte del compañero es hasta una oportunidad de una mayor ganancia para los demás. Como sea, la manera en la que observan su deceso es, ahora en el caso de los chinos, como la de unos hipnotizados absortos en el trágico espectáculo.

Esa suma de terribles experiencias, hace que los Hill se vuelvan a encontrar como pareja. Están ya alejados de la mundanidad y, por el contrario, valoran la suerte que han tenido, a pesar de la contrariedad. La cena les parece exquisita. La comen con apetito y se permiten compararla con la comida de lujo que consumían cuando tenían dinero. Los Hill han evolucionado, ya no tienen aquella desesperación

por las carencias que les invadía en Londres, así como tampoco son los personajes trivializados por los bienes materiales de París y de su travesía por crucero. Ahora sonríen ante la adversidad y disfrutan de los placeres simples de la vida. Los chinos los observan, de una manera similar como lo hicieron con su compañero que se ahogaba, mezclando morbo e hipnosis. Viéndolos acaso como unas criaturas extrañas y diferentes, no por la diferencia cultural, sino por la particularidad de que son felices a pesar de ser náufragos y estar en indigencia.

Los Hill dejan su monotonía para hacer un viaje de placer por el mundo; sin embargo, es en aquella embarcación de última clase, maloliente, con huraños tripulantes y sin ninguna comodidad, que ellos encuentran el placer de saberse una pareja unida. Fred es un personaje propenso a las nauseas por los mareos de la navegación. Esta situación perfectamente común, simboliza los vahídos que causan la riqueza y el poder. Quien se ve repentinamente beneficiado con bienes económicos, no estando absolutamente preparado para ello, se obnubila y se transforma, hasta convertirse en una ser extraño e indeseable. Por el contrario, las nauseas de Fred y Emily cuando descubren que se han cenado al felino, funcionan como un cable a tierra, como una chocante anécdota de aquella historia de recuperación de su amor, de su dignidad y de su sensatez.

Pero el personaje de Emily tiene matices más interesantes. No es ella la que ansía un mejor posicionamiento económico. Parece tranquila a pesar de sus supuestas carencias de clase media y es cuando se hipnotiza con la mundanidad parisina que comienza a ceder frente a la afluencia. Allí donde su esposo está idiotizado por las nauseas y poniéndose al ridículo al jugar al nuevo rico, ella conoce a un hombre sofisticado como el comandante que parece dispuesto a brindarle el cariño y atención de los que carece. Donald Spoto subraya cómo ella finalmente rechaza al comandante, cuando todo parecía resuelto, para volver donde su esposo porque estima que la necesita[71]. Situación que se confirma minutos después cuando la “princesa” abandona a Fred. Emily es en realidad, pues, una buena mujer que ha seguido a Fred por el peligroso camino del esnobismo y ha podido recuperar la prudencia para darse cuenta de que su lugar es al lado de su esposo, a

quien verdaderamente ama. Si observamos con atención, Emily sigue el camino de Fred desde el comienzo, pasando por ese ficticio ascenso y continuando por su caída, llegando al naufragio, casi a la muerte y a una breve indigencia.

Spoto considera que *Lo Mejor es lo Malo Conocido* es una película abiertamente autobiográfica, en donde se extraen episodios de los viajes que los Hitchcock hicieron por el mundo72. Independientemente de ello, lo cierto es que la historia de los Hill es una más de aquéllas en las que se enfatiza con exageración y estereotipadamente un concepto con el que podemos estar de acuerdo, pero que hubiera sido mejor exponerlo con sutileza: el dinero no hace la felicidad y, más bien, es probable que la destruya.

# NUMBER SEVENTEEN

**NUMBER SEVENTEEN (Número 17)** ***es un largometraje corto basado en una obra de teatro de J. Jefferson Farjeon. Por años ha sido criticado por ser un filme confuso e impuesto a Hitchcock por la* British International Pictures*, como castigo por el desastre financiero de su anterior película*, Mejor es lo Malo Conocido *(*Rich and Strange*, 1932)*.**

***Un grupo de delincuentes va a una mansión abandonada luego del robo de una joya, pero un taimado detective está tras de ellos y no está dispuesto a permitirles escapar.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | British International Pictures |
| Año: | 1932 |
| Guion: | Joseph Jefferson Farjeon |
| Interpretes: | John Stuart (Fordyce/Barton), Leon M. Lion (Ben), Anne Grey (Nora), Donald Calthrop (Brant), Barry Jones (Henry Doyle), Ann Casson (Rose Ackroyd), Henry Caine (señor Ackroyd), Gary Marsh (Sheldrake) |
| Duración: | 63 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La persecución en *Número 17:***

*Unos maleantes fugitivos causan la muerte de los conductores de un tren y aunque intentan con desesperación frenarlo, el desastre de un accidente resulta inminente e inevitable.*

Un hombre que se hace llamar Fordyce, entra a una casa abandonada y signada con el número 17. Allí encuentra un cadáver en el segundo piso, junto con un extraño individuo llamado Ben quien, luego de alegar inocencia, se revela como un tontuelo grotesco. Desde el endeble techo de la casa cae una mujer que se hace llamar Rose Ackroyd, y quien es de inmediato atendida por Fordyce y Ben. La chica tiene un telegrama en el que se da cuenta de que un collar valioso ha sido robado por alguien llamado Sheldrake y que la casa donde se encuentran deberá ser objeto de control; el telegrama es enviado por un tal Barton. En realidad Fordyce es Barton, un detective tras la pista de los criminales, pero no se identifica así.

Rose explica además que su padre es quien ha recibido ese telegrama y que ella procuraba ayudarle a resolver el misterio, ante su sorpresiva desaparición. De pronto, el cadáver desaparece y luego tres extraños llegan a la casa fingiendo querer rentarla. Se trata de Brent, un adusto

caballero; Nora, su mujer sordomuda y con signos de leve oligofrenia, y un tercero que llega unos segundos después y se identifica falsamente como el sobrino del primero. Luego sabemos que ese personaje se llama Doyle.

Poco tiempo pasa antes de que las cosas se salgan de control y los tres visitantes se revelen como unos delincuentes que, armados, buscan el collar robado. En uno de los baños de la casa está escondido Sheldrake quien encuentra el collar y ahorca a Ben, el que finge un desmayo al tiempo que le saca el collar a Sheldrake sin que éste se dé cuenta. El supuesto cadáver que apareció en los primeros minutos, no está en realidad muerto. Se trata del padre de Rose, el señor Ackroyd, quien se suma a la lucha contra los delincuentes para evitar que éstos escapen en tren.

Sheldrake, Brant y Doyle, logran vencer a Fordyce y al resto. Ben y papá Ackroyd son encerrados en el baño, mientras que el detective y Rose son maniatados en la baranda de las escaleras y por poco caen al primer piso cuando ésta se rompe. No obstante, son salvados por Nora, quien finalmente resulta que sí podía hablar y es obligada por su esposo a huir en un tren de carga junto con Sheldrake y Doyle.

Rose y su padre se quedan en la casa, y Fordyce y Ben intentan subir al tren. Sólo el segundo lo consigue. Fordyce, por su parte, intercepta un ómnibus de pasajeros y lo incauta, obligando al chofer a perseguir al tren. En pleno trayecto, Sheldrake, Brant y Doyle, pelean entre sí y se llenan de acusaciones. La situación se torna más grave cuando Sheldrake descubre que no tiene el collar en su poder e imputa a Doyle ser el detective Barton, quien está tras la pista de ellos.

Luego de que Ben entrega el collar y éste es tomado por Doyle, quien huye con él, se produce una secuencia de persecuciones entre los vagones del tren y también sobre ellos. Así, Sheldrake y Brant, tras la pista del Doyle, llegan hasta el primer vagón y suben al techo de éste, donde son sorprendidos por los conductores del tren, quienes desde la locomotora les gritan que se bajen. *“Dispárale a las piernas”*, le ordena Sheldrake a Brant, quien así lo hace. El conductor por el impacto cae fuera del tren. Los delincuentes van hacia la locomotora y amenazan

con la pistola al otro conductor, quien se desvanece de inmediato. Sheldrake y Brant se miran desesperados y sin saber qué hacer. Observan las máquinas y luego el camino hacia donde se acercan a mucha velocidad. En el ómnibus, donde está Fordyce, los pasajeros gritan desesperados mientras el vehículo da saltos por el camino, también a excesiva velocidad. Nuevamente en la locomotora, los criminales no pueden hacer nada por el conductor desmayado y deciden manipular las palancas de la máquina a discreción, procurando detenerla; sin embargo, lo único que logran es que el tren vaya más rápido aún. Pasan con ligereza por encima de puentes y entre túneles, pero nada es lo que logran Sheldrake y Brant quienes, respirando con agitación, parecen resignarse a sólo atender con la mirada la atrocidad que pueda presentárseles kilómetros más adelante. Por unos segundos, el ómnibus se acerca al tren y los criminales lo observan extrañados al tiempo de ver también el piso por donde el tren avanza cada vez más rápido. Sheldrake reacciona y grita: *"¡Debemos detenernos!"*, y junto con Brant intentan de nuevo mover manecillas y palancas sin conseguir, una vez más, nada. En el destino final de los rieles del tren un transbordador ferroviario se acerca a la costa para llevar la máquina a Alemania. Los criminales gimen conmocionados por su destino fatal y vuelven a mirar sin esperanzas el piso. El transbordador suena sus bocinas y unos trabajadores hacen señas al tren para que se detenga. Éste, humeante y a toda velocidad continúa su camino y atropella a uno de los trabajadores, montándose contra el transbordador y estrellándose estrepitosamente contra otros vagones. Los fierros se retuercen y se montan unos encima de otros, las sogas de la embarcación se rompen y algunos vagones comienzan a hundirse en el agua, entre los que se encuentra aquél en donde viajan Ben y Nora, los que, no obstante, logran salvarse. Al final de la película, en vez de denunciarla, Barton invita a Nora a tomar desayuno[73].

* * * * *

**En las conversaciones entre Hitchcock y Truffaut, este último le confesó al director que *Número 17* le resultaba divertida, aunque un tanto confusa. Hitchock, por su parte, dijo que se trataba de un desastre[74]. Donald Spoto nos da un dato interesante que**

**podría explicar el resultado definitivo de la película: Hitchcock quería filmar un drama romántico basado en una obra de teatro de John Van Druten y llamado *London Wall*; sin embargo, los productores sentían que debían castigarlo por el fracaso financiero de su última película *Mejor es lo Malo Conocido* (*Rich and Strange*, 1932) y le obligaron a dirigir *Número 17*. Él, en venganza, quiso hacer con esta película una sátira de los thrillers. No obstante, sostiene el mismo Spoto, que dicho propósito fue fallido, en tanto la forma tan desordenada y apresurada con que se filmó la película hizo que se perdiera toda su secreta ironía[75].**

Es verdad que se trata de un filme embarullado. Muchas de las situaciones que allí se desarrollan son inverosímiles y hasta ridículas. ¿Qué hace realmente Ben en la casa abandonada?, ¿por qué Doyle se suma al equipo de Brant y se presenta como su sobrino sin que éste sospeche nada y, por el contrario, confía en su lealtad, luego traicionada?, ¿por qué Barton no se identifica como tal desde el principio y sólo lo hace al final de la película?, ¿por qué Sheldrake no es descubierto dentro de la casa sino hasta la segunda mitad de la historia?, ¿por qué Nora traiciona a Brant?

Pero es quizás *Número 17*, la película verdaderamente precursora de los *McGuffin* hitchcockianos (objeto u objetivo que motiva las acciones de un relato, pero que no es importante en sí mismo). En este caso se trata del valioso collar y vaya que Hitchcock aplica dicha técnica abusando del concepto y llegando, como he anticipado, a situaciones inverosímiles: nadie sabe a quién se le robó el collar ni en qué circunstancias; no se explica por qué los criminales no lo tienen o cuál es la razón por la que está escondido en la casa abandonada. Sheldrake y Brant son los ladrones tras el collar, pero no se conocen; no importa, eso en sí mismo es un *McGuffin*, ya que lo que importa es solamente la acción que se desarrolla frente a esa verdad informada por el guión. Pero si con *Número 17* Hitchcock comienza la técnica del *McGuffin*, impresiona que lo haga abusando de dicho concepto, como ya se ha señalado. Al director parece no importarle nada la coherencia narrativa de la historia o la razonabilidad de lo que allí ocurre y prefiere, por el contrario, hacer un ejercicio recurrente de técnicas

expresionistas que bien pudieron funcionar, selectivamente, en una historia bien contada. Así, hay una mano huesuda que abre una puerta; sombras tenebrosas que ascienden en las escaleras; el uso metafórico de formas lineales, también a través de sombras, en el piso que semejan una tela de araña[76], por la que se desplazan los personajes; las manos regordetas de Sheldrake acercándose al cuello de Ben; las impresionantemente gigantes escaleras que los criminales usan para huir al tren. Todo parece hecho para que el joven, aunque ya con alguna experiencia, Hitchcock ensayara lo que había aprendido de sus maestros expresionistas alemanes.

Por lo demás, cabe también resaltar que *Número 17* no es la película precursora de Hitchcock en cuanto a su fetiche por las escaleras. Prácticamente la primera escena de su primera película *El Jardín del Placer* (*The Pleasure Garden*, 1925), presenta a una hermosa bailarina exhibiendo sus fenomenales piernas mientras baja las escaleras; y también se muestran escaleras con significación narrativa en *El Inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927) y *Downhill* (1927)[77]. Sin embargo, no siendo la precursora de ese fetiche, sí es la que lo define como tal, vinculando además a las escaleras con el concepto de peligro inminente o fatalidad. En efecto, en *Número 17* buena parte de la historia se desarrolla en las escaleras, y las situaciones arriesgadas que ello involucra son permanentes: el hallazgo de un supuesto cadáver, amenazas con armas, disparos, inminentes caídas y escapes, no dejan duda de la atracción que Hitchcock sentía por esa perversa noción del peligro en los peldaños.

Pues bien, la escena de la persecución en el tren es también un experimento –y en este caso eficaz– de Hitchcock en el contexto de una película más bien fallida. Se trata de una persecución de ida y vuelta, como el juego de *quién es el gato y quién el ratón*, en el que el frenesí, la desesperación y la velocidad de los vehículos (el tren y el ómnibus), se entremezclan con el cambio de roles, las traiciones y desconfianzas de los ambiciosos personajes que arriesgan sus vidas por el valioso collar. Barton persigue desde el ómnibus a Sheldrake y Brant que huyen en el tren. Éstos pelean entre sí, pero luego se alían cuando creen descubrir que Doyle es un detective y lo persiguen por encima de los vagones, haciendo peligrosos saltos en medio del

agitado recorrido. Quizás, si un valor rescatable tiene la historia es que esta reiterada suplencia de roles, que se ve manifestada con vivacidad en la escena de la persecución en el tren, se da desde el comienzo de la película: i) ***Sospechas***: Barton sospecha de Ben y Ben sospecha de Barton; ambos sospechan de Rose y los tres sospechan de los Brant quienes, aunque sospechan de Doyle, le permiten entrar en escena; ii) ***Amenazas***: Ben amenaza a los Brant, los Brant amenazan a Ben, Barton y Rose; Sheldrake amenaza a Brant y éste hace lo propio con Sheldrake; Doyle amenaza a Ben y Rose; iii) ***Ataques***: Ben golpea dos veces a Rose, la que cachetea también dos veces a Ben; Sheldrake ahorca a Ben y golpea al señor Ackroyd y a Barton; Sheldrake y Brant se pelean entre sí y luego buscan atacar a Doyle, para finalmente dispararle al conductor; iv) ***Traiciones***: Nora traiciona a Brant y Doyle traiciona a aquél y a Sheldrake; Barton, por su parte, traiciona a la verdad y a sus deberes como policía, salvando a Nora de cualquier responsabilidad, tal como lo hiciera el detective Frank con Alice en *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), confirmándose, por otro lado la doble dimensión misógina hitchcockiana que una circunstancia así enfoca: el hombre se pervierte y falta a sus deberes por la atracción que la mujer le produce; y, la mujer se redime gracias al hombre bueno y decente que sabe darle una oportunidad.

Por supuesto, la alianza final entre Sheldrake y Brant es mortal. Cuando aquél le ordena a éste disparar a las piernas del conductor y Brant le obedece, el conductor cae y el otro, o se infarta o se desmaya, pero queda neutralizado. Bien refiere McGilligan que existe una hilarante comicidad en la escena de la persecución que concluye con el accidente del tren[78]. Un hecho trágico como el de la muerte de los dos conductores del tren y la forma en la que los responsables de esas muertes reaccionan cuando se dan cuenta de que están metidos en problemas, supone una extraordinaria ironía de la tragedia que se avecina. El humor negro de Hitchcock se hacía presente tempranamente, a través de dos torpes criminales intentando infructuosamente ajustar las válvulas y palancas de la locomotora, para detener el tren y evitar así su propia muerte.

Respecto de los recursos técnicos de la escena, para la época en la que la película fue realizada, evidencian un cuidado profesional de los

efectos especiales y una correcta edición. Es en efecto creíble que Sheldrake, Brant y Doyle corren sobre los vagones en rápido movimiento de un tren de carga. Por su parte, las tomas de cámara desde el exterior, si bien pueden revelar que se usaron vehículos en miniatura (tanto el tren como el ómnibus), están bien hechas y muestran la maestría artesanal del director. En 1972 Hitchcock concedió una entrevista al historiador de cine William Everson, quien afirmó que la escena de la persecución en *Número 17* le había parecido fantástica, por los bien manejados *travellings* que enfocaban a los vehículos en miniatura y a alta velocidad, pasando por debajo de túneles y por encima de puentes. Esto animó mucho a Hitchcock quien hizo una explicación técnica de la filmación de esa escena.

Incluso en una de las películas más cuestionadas de su carrera y calificada por él mismo como “desastre”, Hitchcock pudo confirmar, en escenas como la de la persecución, sus excelentes dotes artísticas y su capacidad de estar a la vanguardia de un cine que recién acababa de encontrar el sonido.

# WALTZES FROM VIENNA

**Waltzes from Vienna (Valses de Viena) es *una película musical de la etapa británica de Hitchcock. Conocida también como* Strauss' Great Waltz*, la película, basada en una obra de teatro, forma parte del ciclo de filmes de opereta que se estrenaron en Inglaterra durante los años treinta.***

***En el contexto de una dura e incómoda pugna de talentos entre los compositores Johann Strauss padre e hijo, se desarrolla también un triángulo amoroso, en el que una condesa adinerada y la modesta hija de un panadero, se enfrentan por el amor del menor de los Strauss.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Gaumont British Picture Corporation |
| Año: | 1934 |
| Guion: | Heinz Reichert, Ernst Marischka (obra), Guy Bolton, Alma Reville |
| Intérpretes: | Jessie Matthews (Rasi), Edmund Gwenn (Johann Strauss, padre), Fay Compton (condesa Helga von Stahl), Esmond Knight (Johann Strauss, hijo – "Schani"), Robert Hale (Ebezeder) |
| Duración: | 81 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La composición de *El Danubio Azul* en la panadería en *Valses de Viena:***

*Los movimientos mecánicos de la producción del pan, se convierten en fuente de inspiración para que un genio musical logre la composición de un valse inmortal.*

Johann Strauss hijo, conocido como Schani, es un músico y compositor opacado por la fama de su padre, quien lo obliga a formar parte de su orquesta, relegándolo al puesto de segundo violín. Schani se siente incómodo y frustrado por las imposiciones de su padre, cuyas propias inseguridades lo llevan a no reconocer el talento de su hijo y a hacer mofa pública de sus errores, al extremo de decirle que nunca llegará lejos como compositor.

Schani es novio de Rasi, la hija de Ebezeder, el dueño de una panadería. Circunstancialmente, Schani conoce a la condesa Helga von Sthal, quien aprecia el talento del joven músico y le pide que la ayude a musicalizar sus versos. La condesa parece buscar, además, tener un *affair* con Schani, quien, no obstante que lo intuye, decide seguir adelante, pensando en su futuro como compositor. Así, recibe de la condesa unos versos, con la tarea de ponerles música.

Rasi también sospecha de las intenciones de la condesa y cuando Schani va a visitarla a la panadería, le pide que deje su carrera de músico, en la que ella tampoco cree del todo, para dedicarse al negocio del pan y así poder formalizar su compromiso con ella. Sin embargo, en medio de una conversación trivial, Schani le muestra a Rasi los versos de la condesa. Al principio la chica no los considera gran cosa, pero luego de unos segundos, se introduce el fondo musical de breves toques de *El Danubio Azul*, frente a tres sirvientas que acompasadamente friegan el piso, escenario ante el cual Rasi comienza a recitar dichos versos, cantando una melodía parecida a la del citado valse. La chica le recuerda a Schani que la composición es suya y éste se emociona y canta con ella, brinca de felicidad a una mesa y se sienta en una silla que ha sido acomodada allí. Vuelve a bajar y besa a su novia. Las curiosas sirvientas los observan al unísono, en el mismo instante que los jóvenes son sorprendidos por Ebezeder, el padre de Rasi, quien los amonesta: *"Debes saber que tu madre no me permitió que la besara hasta después de seis meses de que nos casamos"*, ante lo que su hija le responde: *"Ahora sé por qué tenías cincuenta años cuando nací"*. Ofuscado ante la ocurrencia de Rasi, su padre le recuerda que por dicha insolencia es que él insiste en que no se asocie con artistas o músicos. Luego le pide al joven que se retire, pero la chica miente e improvisa que Schani está interesado en conocer la panadería. Ebezeder, quien sólo aceptaría como esposo de su hija a quien se ocupe de su negocio, se muestra de inmediato encantado y frotándose las manos, invita a su pretendiente yerno a un tour por la panadería. Schani no parece muy entusiasta, pero Rasi lo obliga a seguir a su padre empujándolo.

Ya en la zona de producción de la panadería, varios trabajadores, con sombreros y mandiles blancos, laboran arduamente llevando bandejas y costales de harina. Ebezeder camina orgulloso delante de Schani, mostrándole las existencias: *"madera, harina, pan"*. Sin embargo, el joven está absorto en la música que minutos antes entonó con su novia y mueve los dedos tratando de perfeccionarla y completarla. El viejo parlotea orgulloso sobre la forma en la que se hacen sus productos y Schani no lo escucha; por el contrario, observa con atención cómo un trabajador lanza sobre el mandil de otro, algunos panes. Ese solo movimiento zambulle a Schani en su música y le hace precisar algunas

notas de su composición, las que canta con voz alta. *"¿De qué hablas?"*, le pregunta Ebezeder, ante lo que el joven improvisa que quiere ver cómo se hacen los rollos de pan. El viejo vuelve a alegrarse y le muestra una mesa en donde se separan los panes. Schani se absorbe nuevamente en su música y observa no sólo a los dos trabajadores que se lanzan y reciben panes, sino también al que coloca panes de dos en dos en una bandeja. Más notas de su composición vienen a su mente. *"¡Ya lo tengo!"* grita Schani y Ebezeder no sabe a qué se refiere. El muchacho le aclara emocionado: *"Acabo de componer una canción; ¡acá, en su panadería!"*, al tiempo que canta con especial concentración las primeras notas de *El Danubio Azul*. Ebezeder se enfada: *"Te estoy mostrando cómo se producen mis famosos panes y ¿tú te pones a componer una tonta canción?"*. Schani, entusiasmado porque la visita a la panadería ha resultado más útil de lo que él esperaba, le pide a su suegro que le muestre la mezcladora. Edezeder se vuelve a animar y le ordena a un empleado que haga funcionar la máquina. El panadero comienza a rotar la mezcladora y Schani observa abstraído su composición en los movimientos de toda la panadería, agitando los dedos al ritmo de la música que se escucha en su mente. *"¡Eso es!, ¡más rápido!"*, le exige el muchacho al trabajador, mientras mueve las manos como si estuviera dirigiendo a una orquesta. Schani comienza a cantar con la cadencia de la mezcladora. Ebezeder se sorprende, pero ya no objeta nada. Schani pide más rapidez y se la dan. La masa cruda de la mezcladora, agitada por la rapidez de su movimiento, comienza a saltar en la ropa y el rostro de Schani, pero a él no le importa. Está inspirado y quiere continuar cantando. Cuando decide que ya ha conseguido su composición perfecta, le da un palmazo en la espalda a Ebezeder, quien también está siendo embarrado por la masa, y se va dando brincos hacia la escalera, con los brazos en alto en señal de triunfo, mientras canta cada vez más fuerte.

* * * * *

**Bill Krohn sostiene que Johann Strauss hijo debe enfrentarse a tres padres en *Valses de Viena*: uno edípico, el esposo de la condesa que siempre quiere retar a los amantes de ella; uno artístico, su propio padre, sádico y castrador; y, uno cómico, su futuro suegro, quien se entusiasma ante la posibilidad de tener**

**un yerno panadero[79]. Ciertamente el talento de Schani se ve ensombrecido por la mezquindad de su propio padre. Cualquier posibilidad de desarrollar su genio artístico es una amenaza para el egocéntrico Strauss mayor, por lo que la protección de la condesa le resulta conveniente.**

Schani es, pues, un artista castrado por su propio padre, quien no pierde la oportunidad para ridiculizarlo, recordándole sus muchas imperfecciones. Rasi ama a Schani, antes que a sus proyectos artísticos, y al verlo infeliz y frustrado, le impone como condición para seguir con ella, que deje la música y se convierta en panadero. Schani no rechaza la idea de plano, porque es consciente de que tiene en su padre un tremendo obstáculo para triunfar. Es Rasi, no obstante, la que encuentra la clave musical para la composición escrita de la condesa. La letra es boba, se anuncia, pero la música será imperecedera. En cuanto a Ebezeder, si bien sorprende a su hija besándose con Schani y los amonesta, la imagen del viejo panadero es más bien afable y bonachona. Se trata del polo opuesto de Johann Strauss padre, al punto de que Rasi se burla de él sin ninguna consecuencia. Es más, basta que la muchacha le sugiera a Ebezeder que Schani está interesado en conocer la panadería, para que el buen anciano cambie de actitud y acoja de inmediato a su pretendido yerno.

Se marca entonces muy bien la diferencia entre Strauss padre y Ebezeder. Aquel es arrogante y mordaz, éste es sencillo y acogedor. Mientras Strauss padre se siente el único iluminado artista musical de su entorno y hace sentir a su orquesta que es casi un privilegio tocar con él, al punto de humillar públicamente a su propio hijo, Ebezeder recibe gustoso y con los brazos abiertos a quien minutos antes ha reprendido por besar a su hija. Al panadero sólo le basta saber que el muchacho tiene interés por su oficio y le abre orgulloso la puerta de su taller artesanal, mostrándole al muchacho su arte.

Esta diferencia de caracteres entre los dos padres es significativa en tanto la inspiración surge en Schani cuando es acogido por el padre bonachón, el que no es egoísta, el que sí está dispuesto a compartir lo suyo y no tiene como propósito frustrar el ascenso del joven músico.

En otras palabras, el arte de Ebezeder sirve de musa para la iluminación artística de Schani, quien tiene el talento suficiente para ver en los movimientos mecánicos de la producción del pan, las notas musicales de lo que será el valse más popular de la historia.

*"Te estoy mostrando cómo se producen mis famosos panes y ¿tú te pones a componer una tonta canción?"*, increpa el buen panadero a Schani. No se trata en absoluto de la amonestación que haría Strauss padre. Ebezeder es un buen hombre; no intimida ni busca hacerlo. Simplemente trata de reivindicar su arte por sobre el del músico. Schani no se siente apabullado con la recriminación; por lo contrario, Ebezeder le inspira confianza y es lo suficientemente dócil como para ceder a cada una de las órdenes del músico. Schani se ha apoderado así de la situación y ha convertido el taller de panadería en su propia orquesta de ensayo. Ebezeder es uno más de los integrantes que obedece los dictados del maestro. Así, los giros de la mezcladora y la distribución de los panes comienzan a producir una hermosa música que cada vez se acerca más a la perfección. Vemos las notas de *El Danubio Azul* entre las existencias de *"madera, harina y pan"*, como anunciara minutos antes Ebezeder y escuchamos el valse que resulta tan hermoso, que casi se transmite esa belleza al propio taller de panadería.

Hitchcock nunca fue muy entusiasta con *Valses de Viena* y le reconoció a Truffaut que la hizo en el punto más bajo de su carrera[80]; McGilligan, no obstante, la considera *"una hábil y brillante imitación de los musicales alemanes, que ironiza de una forma más contundente sobre éstos de lo que lo hacía El Número 17* (Number Seventeen, 1932) *con respecto al género de intriga"*[81]. Al final de la historia, Schani logra presentar en público su magnífica creación de *El Danubio Azul* y es ovacionado de tal forma que a Johann Strauss padre no le queda más que ceder al éxito de su hijo.

# THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934)

**The Man Who Knew Too Much (El Hombre que Sabía Demasiado)** ***es probablemente la película más exitosa, popular y reconocida por la crítica del período británico de Hitchcock y se constituye como el primer filme del género de espionaje del director.***

***Una pareja de esposos se entera, circunstancialmente, de que un importante estadista va a ser asesinado en Londres. Los criminales secuestran a la menor hija de la pareja y amenazan con matarla si ellos revelan el secreto.***

**Ficha:**

Productora: Gaumont British Picture Corporation
Año: 1934
Guión: Charles Bennett
Intérpretes: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Frank Vosper (Ramon), Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard)
Duración: 75 minutos
País: Reino Unido

**El magnicidio frustrado en *El Hombre que Sabía Demasiado* (1934):**

*El destemplado grito de una aterrada mujer frustra el crimen perfecto que un grupo de espías quería ejecutar en el singular escenario de un exclusivo concierto en el* Royal Albert Hall, *en Londres.*

Bob y Jill son una pareja de esposos que, vacacionando junto con su púber hija Betty en Suiza, se conocen y amistan con un simpático francés llamado Louis Bernard, quien admira el talento de la mujer disparando el rifle.

Una noche, mientras Jill baila con Louis, éste recibe un disparo de Ramón, un espía francés. Mientras agoniza, Louis pasa a Jill una importante información que debe ser entregada al cónsul británico; sin embargo, antes de que los Lawrence puedan cumplir con dicha tarea, reciben de parte de los espías la amenaza de que su hija Betty ha sido secuestrada, prometiéndoseles que algo terrible le pasará si dan la información que han recibido de Louis Bernard.

Como las revelaciones de Bernard daban cuenta de algunos datos que parecían vincularse con Londres, los Lawrence regresan a dicha ciudad y comienzan a seguir algunas pistas que les permiten dar con el paradero de los peligrosos espías[82], lo que les permite descubrir

finalmente el proyecto de un atentado político. En efecto, un importante estadista de un no identificado país europeo, será asesinado en un exclusivo concierto en el *Royal Albert Hall*, en donde Ramón deberá disparar contra el mandatario apenas truenen los címbalos, evitando así que el disparo sea escuchado entre los asistentes, lo que le permitirá escapar al asesino antes de que aquéllos se den cuenta de lo acaecido.

Aunque Bob ha sido retenido en la guarida de los criminales, Jill acude al *Royal Albert Hall*. En el *foyer*, distingue al estadista, quien es saludado por diversos personajes aristocráticos. Cuando está por acercársele para ponerlo al corriente, aparece Ramón, a quien conoció en Suiza. Él, sonriente y seguro de sí mismo, le entrega un prendedor de Betty, recordándole así la amenaza contra la niña. Jill comprende y se detiene.

Luego, ya en la platea, Jill se sienta, sin quitarse el abrigo, en una de las butacas. El concierto comienza entre afanosos aplausos. La Orquesta Sinfónica de Londres presenta el tema *Storm Clouds Cantata83*. El público extasiado observa a los músicos, salvo Jill que busca a Ramón entre los asistentes. Revisa los palcos y las galerías y detecta que uno de dichos palcos aparenta estar vacío, pero advierte en él una sombra que se mueve con cierto nerviosismo. Mira hacia atrás y ve un policía, reflexiona parpadeando, como si considerara prudente pedir su asistencia, pero desiste de hacerlo cuando mira nuevamente el prendedor de su hija. Toma aire para tranquilizarse y procura continuar con su examen visual. De inmediato se nos muestra que el concierto está siendo transmitido por radio y que los espías lo escuchan, junto con Bob, en su escondite.

La función continúa. Jill repara que en uno de los palcos de la izquierda, está el el caballero distinguido y elegante que antes identificó como el estadista. Vuelve a mirar hacia el palco donde advirtió la escurridiza sombra y se percata de que las cortinas se están moviendo, revelando que detrás de ellas hay alguien en actitud sospechosa. Mira de nuevo al policía que está cerca de ella y a otro policía que se le acerca. La música sigue *in crescendo* mientras los criminales escuchan el concierto por radio, esperando. Jill respira con

agitación porque sabe lo que está a punto de ocurrir. El estadista en peligro se acomoda entusiasmado en su butaca, ignorante de todo lo que está ocurriendo. Jill abre la boca, como queriendo expulsar un grito de auxilio, pero se contiene. Mira de un lado a otro con mucho nerviosismo y se asusta aún más a medida que ve cómo la cortina del sospechoso palco continúa moviéndose. La mujer comienza a llorar de impotencia y se le nubla la vista por las pesadas lágrimas. Cuando el nublado se desvanece, ella advierte que el cañón de un arma se asoma a través de las cortinas del enigmático balcón. La música va llegando a sus notas más altas. Los percusionistas se alistan para dar el toque final a sus instrumentos. Entre ellos, vemos al cimbalero sosteniendo con firmeza sus platillos. El cañón se dirige hacia el estadista, de balcón a balcón. Jill gira su cabeza desesperadamente de un lado a otro. Los címbalos están a punto de sonar. Los movimientos se repiten una vez más hasta que la atormentada muchacha no puede contenerse y se levanta cogiéndose la cabeza y dando un grito de terror, ante la sorpresa del público que la rodea. De inmediato, se observa a los secuestradores especulando sobre el éxito de la operación y luego al estadista, quien ha sido impactado, tratando de ser reanimado por sus acompañantes. Más tarde se revela, sin embargo, que la víctima no ha muerto y que sólo ha sufrido una leve herida. El grito de Jill, en consecuencia, le ha salvado, al distraer a Ramón al momento del disparo.

* * * * *

**Truffaut le insistió mucho a Hitchcock sobre la superioridad de esta escena en la versión americana (1956), respecto de la original británica que es objeto de este análisis[84]. En el remake, sostenía el director francés, el suspenso se extiende cuando a la angustia de la señora McKenna (el apellido de la señora Lawrence en la segunda película) se suma la de su esposo que acaba de llegar al *Royal Albert Hall* y tiene un rol fundamental en la neutralización del asesino. En cambio, en la versión original es Jill Lawrence quien resuelve sola las más importantes situaciones de tensión, tanto en el concierto, en el que su esposo, cautivo por los espías, nunca se aparece, como al final, en donde valiéndose de sus artes de tirradora, dispara certeramente al delincuente**

**que acosa a su pequeña hija. Ante éstas y otras observaciones, Hitchcock termina por aceptar que la primera versión es el trabajo de un talentoso amateur, mientras que la segunda es el de un profesional.**

Si bien reconozco que la segunda versión me resulta más atractiva que la primera, en general[85], creo que la genialidad de la escena del asesinato frustrado en el *Albert Hall*, reside en el concepto de montaje que está presente desde la primera película.

Es verdad, como afirma Robin Wood[86], que la señora Lawrence está limitada en la versión británica respecto de la americana. Pero, incluso desde esa perspectiva, se puede valorar aún más el rol de esta mujer en el *Royal Albert Hall*, en donde actúa completamente sola, sin la ayuda de su esposo, como ocurre en el *remake*. Ahí la tenemos presa de su angustia. Descubriendo, recordando las palabras de Louis Bernard, deduciendo qué es lo que va a ocurrir. Su presencia en el teatro es instintiva, por supuesto. Es el instinto de madre que procura a como dé lugar proteger la vida de su criatura y siente que la mejor forma de hacerlo es acercándose al peligro que a la niña le acecha. Buena parte del movimiento de su cabeza, de sus ojos, de su cuerpo, el giro de su mirada y la agitación de su respiración, son susceptibles de un análisis etológico. Parece, en efecto, una tigresa, que busca con desesperación a uno de sus tigrillos y que no encuentra forma de salvarle. Me gusta por ello pensar que no resulta casual que Hitchcock haya escogido sentar a Jill en un aparente estado salvaje, vestida con su abrigo de piel en un salón en donde las mujeres lucen sus mejores prendas con manga corta, protegidas por el calor del teatro, un lugar en teoría seguro.

Pero aquella madre, que no puedo evitar observar en estado “salvaje” y que se maneja por instinto, también racionaliza, al sacar conclusiones de lo que observa. Advierte que hay un policía detrás de ella y se contiene de pedirle ayuda al mirar el prendedor de su hija, pues es consciente de que acudir a la autoridad, podría significar la muerte de su pequeña. Aquella sujeción, en donde exhala un aire contenido de dolor y revela un dilema entre su razón y conciencia, resulta en mi opinión el punto más conmovedor de la escena. Su

desasosiego, toca la sensibilidad del espectador, quien se solidariza inevitablemente con su dolor, intensificándose así el suspenso.

Pero éste se incrementa además con la pasión del concierto. Todos los elementos de la escena están puestos al servicio de la música como una hermosa y trágica coreografía. No sólo pienso en los padecimientos de la infeliz mujer, sino también en las diferentes tomas de cámaras y edición picada; en la situación del mandatario, que ignora que alguien quiere dispararle; en los policías vigilantes; los cantantes eufóricos; los músicos deleitando al fascinado público con sus instrumentos; los espías expectantes; Bob Lawrence derrotado; la visión llorosa de Jill; y, el misterioso palco con la cortina en movimiento, acusando que Ramón se oculta detrás de ella, así como evidenciándolo con la aparición del amenazante cañón. Cada movimiento visual se ve justificado por una sincronía musical que está dirigida a aumentar la tensión de la escena. No es de extrañar, en consecuencia, que en la versión americana de 1956, el compositor Bernard Herrmann no haya aceptado la propuesta que le hiciera Hitchcock y haya preferido mantener el tema *Storm Clouds Cantata* de Arthur Benjamin, que se adapta a la perfección al concepto estresante de la escena.

El clímax de aquel suspenso se da, por cierto, en el grito de Jill que se anticipa, por menos de un segundo, al tronar de los címbalos, instante que se fusiona con la relajación de los criminales que dan por descontado que el magnicidio ha sido consumado. El instinto de protección maternal se transforma entonces en un instinto humano de arraigo a la vida, inclusive a la ajena. La sincronía se mantiene con el impulso desenfrenado de Jill de dar un grito de espanto y alerta a la vez, en el máximo crescendo de la escena. A esa reacción la lleva toda la intensa situación que la precede, junto con la música angustiante del concierto. El grito de Jill es el bramido desesperado de una criatura que busca proteger una vida, en temporal sustitución de la de su hija[87]. Es el tronar de los címbalos, tambores e instrumentos de percusión en el momento culminante de una sinfonía hermosa pero atribulada.

En su ensayo *Consolidation of a Classical Style: The Man Who Knew Too*

*Much*[88], Elisabeth Weis desarrolla un análisis sobre el valor del sonido y del silencio en la película. Los espías son verdaderos profesionales porque actúan en silencio y aprecian la mudez como una herramienta indispensable para la consecución de sus objetivos. Ellos piden o buscan el silencio y la discreción todo el tiempo: cuando Ramón va a disparar a un platillo, al comienzo de la película, le pide a Jill y a su hija que se callen; el homicidio de Louis Bernard en Saint Moritz se da en circunstancias similares a las del frustrado magnicidio, en un momento de crescendo de la música de la fiesta, con el objetivo de que el disparo no sea escuchado; el secuestro de la niña trae como consecuencia la orden a los padres para que no hablen, bajo la amenaza de matarla; los espías prefieren participar de una batalla de silletazos antes que disparar en la escena de la iglesia, porque temen ser escuchados; y, como el elemento más representativo de todos, la mujer espía que muere por un disparo al final de la película, lo hace en perfecto silencio. En contrapartida, los héroes de la película son ruidosos y verbalizan en exceso, lo que les trae todo tipo de inconvenientes. Así, cuando Jill Lawrence compite en tiro con Ramón al comienzo de la película, pierde porque su hija no deja de hablar; los criminales advierten que Bob Lawrence "sabe demasiado" porque él insiste en decirlo en voz alta cuando es interrogado por los policías en Suiza. Grita el amigo Clive en el consultorio dental, y gritan él y Bob en la iglesia. Así, la temática de *El Hombre que Sabía Demasiado* (1934) estaría dada, según dicho análisis, por la lucha entre el ruido de los héroes y la armonía silenciosa o musical de los villanos. Aquéllos son imprudentes y bulliciosos, éstos son reprimidos y sosegados. El grito en el *Royal Albert Hall* representaría la esencia de esta lucha, con una Jill temerosa de las consecuencias de su clamor por auxilio, ya sea por la muerte de su hija, como por el riesgo de hacer el ridículo. Al final, nos afirma Weis, el grito resulta siendo más civilizado que la cantata, al tener como objetivo la salvación de una vida[89]. No comparto esta visión, en tanto estimo que Weis pretende darle un significado a algo que resulta en esencia natural. El espía, criminal o no, tiende a ser silencioso por cuanto su oficio, por definición, es el de la actuación en secreto, ya sea para averiguar una información o para ejecutar un acto concreto. En consecuencia, no es que el grito de Jill sea más civilizado que el silencio de Ramón, es solo que ella actúa por instinto, mientras que él trata de cumplir con frialdad su sigilosa tarea.

Es verdad, repito, que la protagonista en la versión de 1956 tiene mayor presencia que en la de 1934; sin embargo, la mujer de la versión británica tiene el mérito de cargar sola con el peso de la tensa escena del *Royal Albert Hall*. Allí está ella, inerme y desvalida. No comparte su dolor ni su angustia. Es más, acaba de recibir otra amenaza de Ramón y no tiene a su esposo a su lado, como sí lo tuvo la protagonista de la versión americana. Está ella sola y presa de su zozobra. Nadie la acompaña y, sin embargo, los espectadores estamos allí, compartiendo su estrés y solidarizándonos con su pesar. En frecuentes ocasiones Hitchcock restringía el suspenso a los espectadores, haciendo a los protagonistas ignorantes de lo que ocurría a su alrededor o de lo que estaba a punto de ocurrir. El mejor ejemplo de ello se da en *La Mujer Solitaria* (*Sabotage*, 1936) en donde los espectadores nos desesperamos al ver cómo un desentendido niño carga con una bomba, creyendo que se trata de una inofensiva encomienda, y se distrae jugando mientras el reloj avanza y nos anuncia que el explosivo está a punto de estallar[90]. En cambio, en la escena del intento de asesinato en *El Hombre que Sabía Demasiado* (1934), Hitchcock nos alía emocionalmente con la atribulada y solitaria Jill Lawrence.

Destaco, no obstante, que ya hacia el momento del máximo crescendo, una mujer entrada en años y sentada detrás de Jill se percata de la agitación de la muchacha. Una situación similar se verá en la misma escena trabajada en la versión americana, con la observación curiosa que hace el acomodador del teatro a la discusión de los McKenna. Es como un puente entre el dolor de Jill y la tensión de los espectadores, que no alcanza a desarrollarse lo suficientemente bien –y esto es intencional por supuesto– como para que la testigo se resuelva a ayudarla.

Cabe resaltar, además, que la escena del intento de asesinato en el *Albert Hall*, en *El Hombre que Sabía Demasiado* (1934), es la verdadera primera escena de suspenso de Hitchcock, el maestro de ese procedimiento[91]. En efecto, la escena del homicidio en *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), es tensa y violenta, pero al evidenciar la desesperación de sus protagonistas, reduce los grados de expectación impaciente que caracterizan al suspenso. Los espectadores queremos

que la protagonista de *La Muchacha de Londres* clave el cuchillo en la espalda de su violador, a diferencia de lo que ocurre en la escena del intento de asesinato, en donde la angustia se da precisamente por el desarrollo del crescendo musical y la tensión de los espectadores en nuestras butacas, es un reflejo de cómo Jill se aferra a la vida del estadista que proyecta, a su vez, la vida de su hija[92].

Siendo así las cosas, la escena del intento de asesinato, bajo estudio, tiene el mérito propio de ser conceptualmente genial, tanto en la sincronía de sus imágenes con la música angustiosa, como en la exploración psicológica de su protagonista, que evita un magnicidio más por su impulso maternal –que aprecio desde una perspectiva etológica como ya lo adelanté– que por el uso de su razón.

# THE 39 STEPS

**The 39 Steps (Los 39 Escalones)** ***es una película de espionaje basada en una novela del mismo nombre del escocés John Buchan. En 1999,*** **The British Film Institute** ***la ubicó como cuarta en el ranking de las mejores películas del siglo XX. En el 2004, la revista inglesa*** **Total Film** ***la puso en el puesto vigésimo primero en la clasificación de las más grandes películas británicas de todos los tiempos; y, en el 2011, la misma revista la nombró como la segunda mejor adaptación de un libro al cine.***

***Un hombre común se convierte, de la noche a la mañana, en un fugitivo de la justicia, al ser confundido como el asesino de una espía, al tiempo que también es perseguido por los verdaderos homicidas, quienes buscan liquidarlo por la información que la mujer le ha proporcionado.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Gaumont British Picture Corporation |
| Año: | 1935 |
| Guion: | John Buchan (novela), Charles Bennett (adaptación), Ian Hay (diálogos) |
| Intérpretes: | Robert Donnat (Richard Hannay), Madeleine Carroll (Pamela), Lucie Mannheim (Annabella Smith), Godfrey Tearle (profesor Jordan), John Laurie (el granjero), Peggy Ashcroft (Margaret, la esposa del granjero), Wylie Watson (señor Memoria) |
| Duración: | 126 minutos |
| País: | Reino Unido |

## El refugio de los granjeros en *Los 39 Escalones:*

*Un fugitivo injustamente acusado de un asesinato, encuentra albergue en la casa de una pareja de campesinos en Escocia, despertando la atracción incondicional de la mujer y los incontrolados celos de su suspicaz esposo.*

En un teatro londinense, luego de apreciarse los espectaculares poderes memorísticos de un individuo precisamente autodenominado "señor Memoria", se producen dos disparos que hacen que el público concurrente salga despavorido. En medio del barullo, Richard Hannay, un turista canadiense, conoce a Annabella Smith, una atractiva mujer que le pide que la lleve a su departamento, a lo que él, animado, accede de inmediato.

En el departamento, la chica comienza a comportarse extrañamente y no pasa mucho tiempo antes de que le revele a Hannay que ella es una espía y que hay una organización criminal llamada *"Los 39 Escalones"*, que pretende obtener una información secreta que hará peligrar la seguridad de Inglaterra. Hannay no le presta importancia, creyendo que se trata de una paranoica; sin embargo, durante la noche y mientras él duerme, Annabella se aparece en su cuarto y cae muerta sobre su cama. Ha sido apuñalada por la espalda. Hannay encuentra un mapa de Escocia en su mano, con una ciudad resaltada. De

inmediato, recuerda que Annabella le había dicho que tenía que encontrarse con un hombre, acaso un aliado, en Escocia.

A la mañana siguiente, el cadáver de Annabella es encontrado por una empleada de limpieza y Hannay se convierte en el principal sospechoso, por lo que se vuelve fugitivo tanto de la policía como de los integrantes de la organización criminal, quienes piensan que Annabella pudo haberle contado detalles sobre ellos. Hannay decide huir a Escocia para buscar al hombre con el que Annabella iba a encontrarse, pero en el tren se percata de que los policías están buscándolo. Allí conoce a Pamela, a quien le suplica que le ayude, pero ella lo delata. Sin más recursos, Hannay aprovecha una distracción para activar el freno de emergencia, detener el tren y escapar, escondiéndose en el puente Forth.

Hannay camina durante algunos cientos de metros hasta llegar a la humilde casa de John, un huraño granjero. Luego de asegurarse de que está en un lugar más bien despoblado, Hannay convence al granjero de darle posada por una noche. Éste acepta luego de que se deja en claro que se le pagará, y le presenta a su esposa, una mujer considerablemente menor que el granjero, situación que Hannay resalta involuntariamente al creer que se trata de su hija.

A diferencia de su esposo, la mujer es atenta y amable con Hannay, y le ofrece algo de comer. Conversan durante unos minutos, ella le revela que es de Glasgow y le habla con nostalgia de las cosas hermosas que había allí, destacando que a su esposo le disgusta el frenesí de las grandes ciudades. En un momento de la charla, Hannay le hace un cumplido casual a la mujer y John entra en la casa y se percata de que algo extraño ocurre: *"¿Ya está lista la cena, mujer?"* le pregunta hoscamente a su esposa, mientras examina con recelo a su huésped. Hannay se fija en un periódico donde dan cuenta de la noticia de su huída. John mira con dureza a su esposa y a Hannay, se sienta a la mesa y les pide que hagan lo propio para que puedan rezar: *"Santifica esta comida para estos miserables pecadores"*, comienza diciendo con las manos sujetas en oración y los ojos cerrados. En medio del rezo, la mujer mira con agrado a Hannay, aunque pronto lo descubre leyendo sutilmente la noticia y deduce, correctamente, que

él es el fugitivo. Se inquieta y entreabre la boca, como queriendo expresar su sorpresa, pero Hannay la contiene con la mirada. John abre también los ojos en medio de la oración y observa con enfado contenido como Hannay y su mujer tienen una sospechosa conexión visual, que él interpreta de otra manera.

El granjero se levanta de la mesa anunciando que tomará aire. Miente. Su propósito es verificar desde una ventana qué reacción tienen los otros dos comensales estando a solas. Desde allí, comprueba que ambos se han levantado y conversan con agitación. John no tiene idea de lo que están hablando, pero sospecha que su esposa devanea con la infidelidad.

Durante la noche la mujer no puede dormir y el granjero finge que sí lo hace. Ella escucha un ruido y se levanta de la cama. Ve por la ventana que un vehículo se acerca y luego de abrigarse corre donde Hannay y le dice que la policía está llegando a la casa y que tiene que irse. Él se lo agradece y está dispuesto a obedecer, pero ambos son sorprendidos por John quien los acusa de haber tenido relaciones sexuales a sus espaldas. Luego de discutir durante unos minutos, en los que Hannay intenta defender a la mujer, el visitante termina por confesarle a John que su esposa sólo trata de ayudarle a escapar de la policía. El granjero cambia de actitud de inmediato, como si se interesara en el drama de Hannay, quien le ofrece dinero si es que lo ayuda a encubrirlo. *"¿Cuánto?"* pregunta John con prisa y avaricia, y Hannay le da una buena cantidad. Los policías tocan la puerta y el granjero les ordena esconderse. La mujer, sin embargo, le pide a Hannay que se vaya, argumentándole que no confía en su esposo, hecho que confirma al escuchar que éste le pregunta a los policías si es que existe alguna recompensa por ayudar a atrapar a Hannay. Entonces ella insiste en que salga de inmediato y huya, no sin antes vestirlo con el abrigo de su esposo, preocupada por el frío que hace afuera. *"¿Qué pasará contigo?"*, le pregunta Hannay, ante lo que ella responde: *"Me resondrará, pero nada más"*; luego le asegura que no lo delatará. Hannay le pregunta cuál es su nombre: *"Margaret"* le dice ella. Hannay le sonríe y se despide dándole un beso en la boca, prometiéndole que nunca la olvidará. La mujer observa su partida y cuando la oscuridad de la noche hace que ya no lo vea más, baja la

mirada y los hombros acusando pesar y resignación.

* * * * *

**Como punto de partida, es un mérito importante de la secuencia del refugio de los granjeros, el que, formando parte de la historia, constituye en sí misma un segmento independiente con suficiente capacidad como para ser una película corta. Según McGilligan ésta era la intención de Hitchcock con *Los 39 Escalones*; es decir, crear una película de episodios con una rápida sucesión de giros y de repentinos cambios de ritmo.**

Pero así como el protagonista de la película es Hannay, en el segmento especial del refugio de los granjeros, la estrella, el alma de aquella pequeña historia, es Margaret. Una mujer de ciudad, atrapada en la insoportable monotonía de una granja y sometida a un esposo ruin, violento y avaro. Margaret es un espíritu noble que sobrevive en una descolorida cárcel en la que es presa de una criatura maligna como John. Hannay, por su parte, es el ángel salvador que parece ir en su rescate. Ella se identifica más con el visitante que con su marido. No ve en aquél el fanatismo hipócrita de éste. Por el contrario, se trata, en su concepción, de un hombre necesitado de ayuda, que se acerca a una mujer necesitada de afecto y consideración.

Margaret ciertamente, se siente atraída por Hannay. No creo que sea una atracción sexual sino, como he indicado antes, se trata del encuentro fugaz y potente de dos almas urgidas de ayuda. Allí donde el granjero ordena, desconfía, grita y golpea, posicionándose como el supremo mandatario de aquel miserable rancho, Hannay es suave y educado, llegando incluso a obsequiarle a Margaret una sentida galantería que ella rechaza delicadamente. Y ese rechazo es en realidad el elemento central de la escena, repitiéndose minutos después cuando la propia Margaret ayuda a huir a Hannay, renunciando así a la posibilidad de disfrutar más tiempo de su compañía. Así, aunque para los ojos de los espectadores Hannay se presenta como un ángel salvador de Margaret, para ella, no es más que un bálsamo de sus heridas.

Margaret es lo suficientemente noble como para confiar en Hannay y creer en su inocencia. Es claro que ella no se siente atraída por la probable culpabilidad del sospechoso, como ocurriría años más tarde, por ejemplo, en *Atrapa a un Ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955); por el contrario, su personaje se asemeja, más bien, al del decente tío Philip en *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942), quien, aunque ciego, puede "ver" la inocencia del falso culpable con solo hablar con él y reconocer la sinceridad y bondad de su conducta.

Margaret hace lo propio con Hannay, su bálsamo. La suavidad y finura de él contrastan con la dureza del granjero. La mujer reconoce sin reservas a la maldad porque habita con ella y sabe, en consecuencia, que Hannay no es un hombre contaminado. Obsérvese, por ejemplo, la interesante escena concreta del rezo en la mesa, por la que Truffaut felicitó a Hitchcock y a la que calificó como remarcable[93]. Aquél oportuno plano fijo en el que John, presidiendo la mesa, dice una oración de agradecimiento, contaminado por su ira e incontrolada desconfianza, revela la perfecta contradicción de los personajes. John reza por bendiciones en las que él mismo no cree; desprecia a su mujer y desprecia al visitante. Hannay es un inocente injustamente culpado de un homicidio y Margaret es una criatura buena encandilada por la emoción que le trae una visita que ella sabe que sólo durará unas horas. Mientras el rostro de Hannay es puro y limpio, John se ve seco y tieso, con pronunciados ángulos faciales que endurecen su malhadada expresión. Por otra parte, con excepción de la oración, que recoge palabras piadosas que no significan nada para John, la escena completa, que incluye la salida de éste de la casa para espiar a su esposa y a Hannay, es muda, ratificándose así que la maestría de Hitchcock estaba en sus trabajos visuales antes que sonoros o en los diálogos en sí mismos.

Vale detenernos unas líneas más en John, aquel fanático religioso de mente obtusa y malas maneras. Es verdad que siente celos de lo que su esposa pueda estar tramando con Hannay, pero subyace en sus resentimientos un profundo egoísmo. Más que dolerle los supuestos devaneos de Margaret, porque la ama, en realidad le atormenta su propio orgullo. No soporta el desafío que él cree que está sufriendo su rol de macho y mandatario de su rancho. Por ello, impresiona su

reacción cuando Hannay le explica que ella está ayudándolo a escapar de la policía; el viejo granjero, avaro y taimado, ve en ese cambio de escenario una posibilidad atractiva. Hannay le ofrece una buena cantidad de dinero y él la toma de inmediato. No importa en realidad que Hannay, en vez de ser un coqueto picaflor se convierta en un fugitivo de la justicia, por un crimen probablemente muy grave; el bolsillo de Hannay es más reconfortante para John que sus propios valores religiosos. Como le ha ocurrido a su esposa, Hannay se ha convertido en un bálsamo para John; pero, a diferencia de lo que pasa con Margaret, ese bálsamo no es emocional, sino económico. Por lo demás, mientras que el espíritu limpio de Margaret ayuda a Hannay porque cree en su inocencia, la esencia inmoral de John lo hace sin que le importe si es culpable o inocente. Al final, el granjero, que se ha enriquecido con Hannay, lo traiciona, al inquirir a los policías si hay recompensa por entregarlo.

En su ensayo *Through a Woman's Eyes: Sexuality and Memory in The 39 Steps*, Charles L.P. Silet hace un interesante estudio sobre la película y, al tiempo de destacar cómo Hannay es frecuentemente ayudado por mujeres a lo largo de la historia[94], se centra en la secuencia del refugio en la casa de los granjeros y sostiene que Margaret transmite a Hannay sentimientos de humildad y buena voluntad, que fortalecen un espíritu naturalmente atribulado por la injusta persecución[95].

Pero si la escena del rezo es hermosa, lo que redondea esta genial secuencia, es la despedida de Hannay. El beso que el canadiense le da Margaret, no es robado; es la recompensa que esta mujer, sometida por el pérfido de su marido, está buscando. Ella sabe que Hannay es sólo un ángel de paso y tiene por cierto y seguro que su martirio continuará luego de su partida. Así como en escenas posteriores veremos a Hannay esposado junto con Pamela, Margaret está encadenada a John en un matrimonio en el que ella cumple el rol de sirvienta cautiva. Por ello, el final es trágico y conmovedor a la vez: Margaret despide a Hannay, lo ve huir y luego vuelve el rostro hacia la cámara, baja los hombros derrotada, suspira moviendo la cabeza suavemente, hasta que su imagen se oscurece, anunciándosenos lo siniestro que será su destino[96].

Robin Wood considera que la secuencia del refugio de los granjeros en *Los 39 Escalones* es una de las más conmovedoras y hermosas de la filmografía hitchcockiana en su período británico, y destaca el poder que, dentro de su opresión, tiene el personaje de Margaret, a la que define como inteligente, generosa y sin esperanzas de poder escapar de la intolerable situación en la que vive[97]. Sin reservas, la pureza de Margaret contrasta con la suspicacia de Pamela, la "afortunada" mujer de mundo que, al final de la película, se queda con el galán, luego de haber saboteado sus intentos de fuga en varias oportunidades.

# SECRET AGENT

**Secret Agent (El Agente Secreto)** ***es una película de la era británica de Hitchcock, basada en dos historias de la colección de relatos de espionaje*** **Ashenden: or The British Agent,** ***(1928), de W. Somerset Maugham. Fue la única película del director inglés en la que actuó John Gielgud, quien terminó profundamente decepcionado con la experiencia.***

***En plena Primera Guerra Mundial, tres agentes británicos son enviados a Suiza, a identificar y ejecutar a un espía enemigo, que está asesinando a oficiales británicos y que está a punto de escapar a territorio contrario.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Gaumont British Picture Corporation |
| Año: | 1936 |
| Guión: | W. Somerset Maughan (novela), Charles Bennett, Ian Hay, Alma Reville |
| Intérpretes: | John Gielgud (Richard Ashenden/Edgar Brodie), Peter Lorre (el general), Madeleine Carroll (Elsa Carrington), Robert Young (Robert Marvin), Percy Marmont (Caypor), Florence Kahn (señora Caypor), Charles Carson (“R”) |
| Duración: | 86 minutos |
| País: | Reino Unido |

**El asesinato de Caypor en *El Agente Secreto:***

*La inexplicable obstinación de un fiel perro por salir del dormitorio de un hotel, refleja la desesperante tensión que se vive por el inminente asesinato de su querido amo.*

Durante la Primera Guerra Mundial, Edgar Brodie, un escritor y oficial británico, cuya muerte se finge, es enviado a Suiza con la identidad de Richard Ashenden, para evitar que un agente alemán viaje a Arabia con el propósito de sumar a dicho país a las líneas enemigas. No existe identidad ni descripción alguna del agente alemán y sólo se sabe que se hospeda en el hotel Excelsior.

Como asistente de tan peligrosa misión, es asignado el *General*, conocido también como el *Mexicano Lampiño*, un disforzado y lascivo personaje, que parece más entrenado en los placeres mundanos que en el espionaje.

Ya en Suiza, Ashenden conoce a Elsa Carrington, quien también resulta ser una agente asignada por Inglaterra para asistir al espía fingiendo ser su esposa. La falsa señora Ashenden tiene una particular amistad con Robert Marvin, un simpático y apuesto americano, que coquetea con ella sin ninguna discreción.

Ashenden también conoce a Caypor, un afable inglés que está hospedado en el hotel con su esposa alemana y con un perrito faldero de raza salchicha al que trata como si fuera su propio hijo.

Mientras la falsa señora Ashenden juega a los enamorados con Marvin, el espía británico y el General se avocan a investigar quién es el agente alemán; aunque al principio no tienen éxito, un incidente los lleva a concluir que Caypor es el enemigo. Así, ambos traman astutamente un plan. Se hacen amigos de Caypor y lo llevan a ofrecerse como guía en el peligroso escalamiento de una montaña, al que fingen retarse. El objetivo es matarlo lanzándolo desde una cumbre y evitar que deje Suiza, como lo ha anunciado.

Un sentimiento de culpa invade de inmediato a Ashenden, quien, no obstante, va a la montaña con Caypor y el General. En una suite del hotel, la señora Caypor se entretiene tejiendo y procurando enseñar alemán a la señora Ashenden y a Marvin. El pequeño perrito faldero permanece descansando a su lado, pero de pronto se inquieta y comienza a correr debajo del asiento de su ama. La señora Caypor no le presta atención y la mascota corre alterada hacia la puerta cerrada. Las informales clases continúan, pero los alumnos se distraen con la obcecación del perro por salir. En la montaña, los alpinistas avanzan con dificultad y discuten sobre el camino que les falta recorrer. Nuevamente en el hotel, la señora Caypor intenta convencer al animal de que regrese y se tranquilice. *"Siempre se molesta cuando su amo no está. Piensa en él todo el tiempo"*, les explica a sus circunstanciales alumnos. La señora Ashenden suspira conteniendo su tensión. El salchicha continúa raspando con su patita la puerta del dormitorio, mientras llora clamando que se le permita salir. En la montaña, Ashenden desiste de su misión: *"No seguiremos con ella"*, le dice al General, éste le hace saber al británico que él ya cumplió con su parte y que es a él mismo, es decir al General, a quien le corresponde ejecutar el asesinato. Ashenden procura evitar que el General continúe con Caypor, pero aquél insiste y éste accede sin problemas. Nuevamente en el dormitorio, la señora Caypor carga a su perro y lo reprende. La mascota regresa, sin embargo, a la puerta y la señora Ashenden concentra su atención en ella. Caypor y el General, se están acercando a una cumbre y Ashenden los mira con un telescopio desde

el observatorio. La imagen circular del instrumento, muestra al afable inglés avanzando con dificultad, pero bromeando con el General, quien celebra la conversación golpeándole cariñosamente el brazo. En la suite, el salchicha rae con más desesperación la puerta, ante el espanto de la señora Ashenden y la incomprensión de su dueña, quien luego de afirmar que nunca se había comportado así, especula con preocupación si algo malo puede haberle ocurrido a su esposo. En el observatorio, Ashenden continúa mirando con impotencia cómo el General está a punto de matar a Caypor. Éste, completamente desentendido, mira el horizonte y el General, con expresión siniestra y un cigarrillo en la boca, levanta su mano y la acerca hacia la espalda de su víctima. Los bramidos de tormento del perro se escuchan en ese mismo instante, como si llegaran a la propia escena del asesinato. *"¡Por Dios Caypor, cuidado!"*, grita inútilmente Ashenden desde el lejano observatorio, para luego taparse los ojos y comprobar de inmediato que en la cumbre sólo queda el General. Allí se escuchan los aullidos de la infeliz mascota y en la suite la señora Ashenden la contempla anonadada, Marvin se ve intrigado y la señora Caypor se agarra la cara aterrada, como comprendiendo la razón por la que su perrito chilla con tanto dolor.

* * * * *

**Sin ningún rigor científico, Hitchcock refleja su propia sensibilidad hacia las mascotas, con la presentación del perrito telepático en la escena del asesinato de Caypor en *El Agente Secreto*. Los animales están presentes en varias de las películas de Hitchcock, pero, normalmente, como señal de peligro. Especial atención nos merecen, en este punto, los temiblemente grandes canes de los villanos en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940) y *Pacto Siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951). Ambas criaturas resultan siendo a la vez tan amenazantes como inofensivas. Existe una dicotomía sarcástica en el tratamiento que da Hitchcock a esas mascotas. Se ven peligrosas y temibles, pero son en realidad, animales mansos y amistosos; mientras que sus amos, pueden ser refinados o simpáticos, pero son, en el fondo, fríos y perniciosos.**

No obstante, hay otra dicotomía en *El Agente Secreto*, a la que abona el desesperado intento del perrito salchicha por salir de la suite. La secuencia completa es una exhibición del vivo dilema de Ashenden que quiere cumplir la misión que se le ha encomendado, pero que la considera, al fin y al cabo, un asesinato, como se lo anunciara a su falsa esposa en la escena inmediatamente anterior. Así, mientras que el agente británico duda, el General está resuelto a matar a Caypor, y el perro, también resuelto, procura escapar para salvarle. Ashenden resiente su tarea y así lo expresa, sin tapujos. Considera a sus dos asistentes como unos frívolos insensibles y no se equivoca, eso es lo que son. En cambio, Caypor es un hombre bueno, cariñoso, querendón y servicial. Sus asesinos se aprovechan de aquella obsecuencia para engañarlo y conseguir que los guíe en el peligroso escalamiento. Se trata, en sí misma, de una historia trágica que, analizada desde una perspectiva diferente, en la que no se nos hubiera presentado a Ashenden como el héroe de la película, nos permitiría concluir que él y sus asistentes son los verdaderos villanos[98].

La injusta tragedia que padece Caypor y el consecuente sufrimiento de su esposa y de su noble mascota, nos llevan a advertir que éste es el único caso de la filmografía hitchcockiana, en el que un falso culpable, en términos absolutos, tiene un final fatal. Es verdad que en *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), Tracy el chantajista muere escapando de la policía que lo cree el asesino del artista; sin embargo, como ya ha sido establecido[99], Tracy es un verdadero criminal, más allá de que sea inocente de aquella muerte, mientras que de Caypor sólo se nos revela bondad y amabilidad permanentes[100]. En dicha línea, desde una perspectiva moral que abunde en el dilema de Ashenden y en su carga de conciencia por lo que considera un asesinato, la película hubiera tenido un final mejor, si la conclusión se hubiese dado en el momento del nefasto descubrimiento de que Caypor no era el agente secreto alemán[101].

Hay que resaltar también el buen tratamiento de suspenso que se da en la escena. Si bien Caypor es un personaje simpático, hasta dicho punto los espectadores no sabemos que es un falso culpable. Por el contrario, los elementos que se presentan en el desarrollo del filme, nos llevan a pensar que él sí es el agente secreto. Uno de dichos

elementos es su esposa: una alemana huraña y misteriosa, que trata con distancia a sus nuevos amigos. Está casi establecido, en consecuencia, que Caypor sí es el espía alemán y el propio Ashenden no lo pone en duda cuando retrocede en su propósito de matarlo, por razones humanitarias. Son precisamente esas razones las que Hitchcock traslada con habilidad a los espectadores. ¿Cómo es posible ejecutar –o ver ejecutar– un asesinato contra alguien tan decente como Caypor? Hábilmente Hitchcock subraya nuestra natural mortificación por lo que está a punto de ocurrir, con los padecimientos del noble perrito salchicha. Aquella mascota está dispuesta a dar la vida por su amo y así lo entendemos quienes sabemos que su muerte es inminente. Si Caypor es el agente secreto o no, o dicho de una forma más simple, si él es el villano, no tiene importancia; lo único que trasciende en el desarrollo de la escena, es que él es un ser humano que tiene la suficiente capacidad de despertar el incondicional amor de una criatura tan inocente como aquel inofensivo can, y durante esos minutos los espectadores nos aliamos con el dolor del perrito.

La decisión definitiva de Ashenden de no participar del homicidio, se suma a dicha alianza. Es verdad que pudo hacer más por evitar que Caypor continúe escalando con el General, pero no olvidemos que lo que padece es un dilema entre lo humano y lo profesional, situación absolutamente comprensible. Así, tanto el sufrimiento del perro nos sensibiliza, cuanto la objeción de conciencia de Ashenden, nos lleva a desear, dentro de la tensión de la escena, que algo pueda ocurrir que impida la muerte de Caypor. La perturbación de la señora Ashenden por la conducta del animal, revela una incomprensión de la sensibilidad incondicional de la que ella carece, en tanto que la confusión inicial de la señora Caypor, se transforma, por la alteración incontrolada de su mascota, en una trágica suposición con la que también nos condolemos al saber que está en lo correcto.

El clímax de esa tensión, está representado por algunas de las tomas finales, en las que los espectadores nos fusionamos con Ashenden y vemos, a través del telescopio, como el General comienza la fría ejecución de Caypor. Esa delimitación circular del peligro es una manifestación temprana del fetiche voyeur de Hitchcock, tan presente

en su filmografía. Así, más allá de la alianza de los espectadores con Caypor, con su perro, con su esposa, con Ashenden, se nos encuadra la amenaza para estimular nuestro morbo por lo siniestro y lo fatal. El hecho de que el instante mismo del asesinato no sea visto por los espectadores, no contradice dicho estímulo, por el contrario, lo acentúa, en tanto la imagen del General solo y yacente en la cumbre de la montaña, es mucho más perturbadora.

*El Agente Secreto* es una película menor de Hitchcock. Las investigaciones sobre la forma en la que se filmó, evidencian la antipatía de Gielgud por ese trabajo, situación que casi se percibe en su interpretación. Los disfuerzos de Lorre y la inoportuna coquetería de Carroll, terminan siendo insoportables[102]. Sin embargo, junto con algunas otras[103], la escena del asesinato de Caypor es notable y evidencia, con eficacia, la complejidad moral del director.

# SABOTAGE

**Sabotage (La Mujer Solitaria)** ***es una inquietante película de espionaje basada parcialmente en la novela*** **The Secret Agent** ***de Joseph Conrad.***

***El dueño de una sala de cinema es, en secreto, el agente de una organización terrorista que viene realizando selectivos atentados en Londres. Su esposa y su inocente hermanito, ignoran por completo que un criminal vive con ellos.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Gaumont British Picture Corporation |
| Año: | 1936 |
| Guión: | Charles Bennet, Joseph Conrand (novela) |
| Intérpretes: | Sylvia Sidney (señora Verloc), Oscar Homolka (Karl Verloc), Desmond Tester (Stevie), John Loder (sargento Ted Spencer) |
| Duración: | 76 minutos |
| País: | Reino Unido |

## El niño y la bomba en *La Mujer Solitaria:*

*Un cándido muchacho lleva, sin saberlo, una bomba de tiempo, ignorando también que sus constantes distracciones lo acercan cada vez más a ser una de las víctimas de un atentado terrorista.*

Karl Verloc es el inexperto miembro de una organización terrorista que busca sembrar miedo en Londres, con la realización de algunos atentados. En dicho ejercicio, Karl consigue causar un apagón en la ciudad, pero los londinenses, antes que intimidarse, parecen divertirse con la situación.

Karl simula ser un ciudadano honorable al ser dueño de una sala de cinema, la que administra junto con su esposa. Stevie, el pequeño y travieso hermano de ésta, vive con ellos. Junto a la sala de cinema hay una florería donde trabaja, en forma encubierta, Ted Spencer, un agente de Scotland Yard que sospecha de Verloc.

Uno de los líderes de la organización terrorista amonesta a Verloc por el inocuo efecto del apagón y le exige ejecutar un atentado de explosión. A pesar de su inicial negativa, Karl Verloc acepta el encargo criminal. Así, Verloc recibe una bomba de tiempo, la que deberá ser dejada en una estación de *Piccadilly Circus*, antes de la 1:45 de la

tarde, hora en la que explotará.

Los constantes fisgoneos de Ted, llevan a que Verloc lo detecte y se entere de que se trata, no de un florista, sino de un agente de Scotland Yard que le sigue la pista. Presionado entonces por la vigilancia de la que se siente víctima, Verloc comprende que no puede dejar la bomba sin ser descubierto y decide encargar al pequeño Stevie que se ocupe de tan peligrosa tarea.

Con el pretexto de enviarlo a dejar unas cintas de película, le pide también que lleve la bomba de tiempo al lugar del atentado, mintiéndole al decirle que se trata de un rollo de película que debe ser reparado. La bomba está adecuadamente envuelta. Así, Verloc le ordena a su cuñado que deje la bomba antes de la 1:30 de la tarde, hora en la que supuestamente alguien la recogerá. El niño, creyendo que se trata, en efecto, de un inocuo rollo, acepta el recado sin reparos; sin embargo, hace larga su partida, ante lo que un muy nervioso Verloc lo apercibe amargamente a retirarse de una vez.

Stevie emprende su camino presuroso, con el propósito de cumplir con la misión de dejar “el rollo” antes de la 1:30 de la tarde en su destino. Su distracción, sin embargo, comienza de inmediato. Juguetea con el sombrero del vigilante del cinema y continúa corriendo por las concurridas calles de la ciudad, cargando con alguna dificultad con el brazo izquierdo, las cintas de película y la bomba que peligrosamente se le resbala por el cuerpo, sin llegar a caerse por los reflejos del muchacho. En un mercado, el pequeño se solaza con la exposición de un comerciante de dentífricos que obliga a Stevie a ser su conejillo de indias, al enjabonarle toscamente su producto en los dientes, despertando la diversión de los casuales espectadores. Como si ello fuera poco, la conveniente docilidad del muchacho, hace que el comerciante se aproveche restregándole una loción capilar en la cabeza. Cuando el espectáculo ha terminado, el compungido pequeño es liberado por su captor, pero continúa distrayéndose al mirar objetos que venden en el mercado. Un *flashback* nos recuerda que la bomba explotará a la 1:45 de la tarde y vemos a Stevie caminando con paso juvenil pero sin especial prisa. Vemos la bomba en un primer plano y al muchacho que encuentra una complicación más: un desfile está a

punto de comenzar y las calles han sido cerradas. El chico intenta atravesarla, pero es detenido y reprendido por un policía que le ordena regresar. Abrumado, Stevie regresa a uno de los costados de la calle, donde mucha gente se ha apostado a disfrutar del espectáculo. Mira un reloj callejero y toma nota de que ya es la una de la tarde. Está atrasado y se preocupa. Intenta retroceder y abandonar la "tribuna humana", pero los concurrentes no se lo permiten. Stevie ve, con resignación y agrado, el pintoresco desfile de caballos y jinetes, con banda de músicos incluida. Un nuevo primer plano de la bomba es seguido de las manecillas de un reloj, indicándosenos que el tiempo corre implacablemente, mientras el niño bobea disipado. La hora avanza y se nos revela que ya son la 1:20 de la tarde. El pequeño, durante estos minutos, parece haberse olvidado de la urgencia de su encargo y sonríe con buen ánimo ante la parada, siempre sujetando con su brazo izquierdo y sus manitas entrelazadas las cintas y la bomba. Caballos, uniformados, calesas y músicos pasan enfrente de un gozoso Stevie. El desfile termina y el pequeño se zambulle entre la multitud. Sube presuroso a un ómnibus y le pregunta al cobrador si será posible llegar a *Piccadilly Circus* antes de la 1:30 de la tarde. *"Sí. A la 1:30 de mañana"*, le responde con sarcasmo el hombre, al tiempo de recriminarle a Stevie que no puede subir a un transporte público con cintas de película, por ser inflamables. No obstante, el cobrador se compadece de Stevie, al verlo desesperado por llegar pronto a su destino, y le permite quedarse.

Tímidamente el muchacho se sienta en el ómnibus, junto a una señora de edad que tiene en sus brazos a un perrito, con el que Stevie se entretiene jugando. Ve otro reloj callejero y se preocupa al comprobar que son más de la 1:30. Las gracias del perrito, sin embargo, logran cautivarlo nuevamente y sigue jugueteando con él. Un nuevo primer plano de la bomba, nos recuerda el peligro inminente. Otro reloj nos indica que ya son más de la 1:35. El tráfico es detenido por un policía de tránsito. Inquieto, Stevie agarra las cintas y la bomba y las mira reflexivo, como sopesando bajarse y continuar a pie. El ómnibus continúa su camino y Stevie vuelve a divertirse con la mascota. El chico mira nuevamente otro reloj: es la 1:43 de la tarde. Faltan dos minutos para que explote la bomba y el pequeño lo ignora por completo. El ómnibus se detiene una vez más y se intercala el

sobresalto del pequeño por el paso del tiempo, el tráfico de la calle, los relojes, el semáforo en señal de "pare" y los primeros planos de la bomba. El ómnibus avanza y otro reloj nos indica que la 1:45 de la tarde ha llegado. Vemos por breves segundos la bomba junto con las cintas y luego la explosión del ómnibus.

* * * * *

**En *La Mujer Solitaria*, Hitchcock escoge a la inocencia para que sea víctima del suspenso. En el resto de su filmografía, personajes maduros y, en ocasiones, depositarios de algunas culpas, eran sujetos de una situación de tensión y peligro, por ejemplo, la infiel esposa a punto de ser asesinada en *Crimen Perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954) o el fisgón fotógrafo y físicamente limitado, que recibe la visita del asesino en *La Ventana Indiscreta* (*Rear* Window, 1954). Sin embargo, sorprende desde el comienzo que un travieso pero cándido muchachito sea el protagonista de dicha tensión. Cierto es que, conforme nos lo precisa Spoto, la muerte de Stevie es fiel al relato de la novela de Conrad[104]; sin embargo, ése no tenía que ser un problema para Hitchcock quien, no en pocas ocasiones, había cambiado los giros o desenlaces de las historias originales.**

La inocencia de Stevie y su carácter disipado, se suman eficazmente al suspenso que se imprime en la historia. Karl le ha ordenado a su desentendido cuñadito, que se apresure en dejar el paquete antes de la 1:30 de la tarde en su destino. Por supuesto que Karl no quiere que muera al pequeño, por quien además evidencia afecto[105], y por ello le ha puesto un límite de tiempo suficiente como para que deje la bomba y se retire con seguridad del lugar del atentado. No obstante, Stevie es un niño dispuesto a distraerse. Allí donde los espectadores esperamos que él corra y obedezca la orden de su villano cuñado, para que se salve del atentado, allí el muchacho se solaza con toda aquella atracción que se le pone en su camino. Al principio la situación es más grave. Confiado en que aún tiene tiempo, el chico se peina, se acicala, bromea con el portero y se acerca a ver una demostración de productos higiénicos. El suspenso funciona a la perfección. Los espectadores gritamos a la pantalla conminando al pequeño a que

reaccione. Por supuesto, es inútil. El chico después ve obstaculizado su camino con un desfile. Nos aliviamos cuando observamos que intenta pasar a través de la calle clausurada, pero un policía que le amonesta y le exige regresar, nos pone nuevamente en vilo. Stevie comienza a preocuparse y mira el reloj. Sin embargo, como no sabe que porta una bomba, ignora la importancia de la premura y decide esperar, mientras mira con agrado al desfile. Cuando éste acaba, toma un ómnibus. Ahí, el tráfico y la masiva concurrencia de personas en las calles, se mezclan con el frenesí de los relojes observados por Stevie y que nos van indicando que la hora de la explosión está cerca. Hitchcock nos quiere subrayar la inocencia del pequeño. Sabe bien que no ha podido cumplir con entregar el paquete y que probablemente esté en problemas. No obstante, nunca llega a ser consciente de las verdaderas consecuencias de dicho incumplimiento y disipa su preocupación mientras juguetea con el perrito de al lado.

Quizás por tratarse de un niño que rápidamente se gana la simpatía de los espectadores, asumimos que alguna solución se encontrará en el camino y que evitará que la desgracia suceda. Por eso, a pesar del suspenso, nos sorprende la explosión. Esa combinación dual de candor y peligro era una receta muy hitchcockiana. El asesinato en un parque de diversiones en *Pacto Siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951) o el niño que lleva la muñeca ensangrentada en *Pánico en la Escena* (*Stage Fright*, 1950)[106], son ejemplos de ello.

Hitchcock se arrepintió de la muerte de Stevie y Truffaut convino en que se trató de un grave error y lo calificó como “abuso del poder cinematográfico”. Hitchcock sostuvo que, en todo caso, la muerte de Stevie pudo haber sido anunciada, sin ser mostrada en pantalla, a lo que el director francés replicó que incluso en dicha circunstancia, la audiencia se habría molestado[107].

Para comprender mejor esta autocrítica de Hitchcock, habría que revisar lo explicado por él mismo respecto al buen manejo del suspenso. En el documental para video *The Master’s Touch: Hitchcock’s Signature Style* (2009) de Gary Leva, Hitchcock compara, por un lado, una escena en la que, mientras una pareja cena en forma afable, se produce una explosión que sobresalta a la audiencia en sus butacas

durante unos segundos; y, por el otro, a la misma pareja, pero informándole a la audiencia previamente que hay una bomba debajo de la mesa. En este segundo caso, el suspenso es más eficaz, porque da a los espectadores el privilegio de conocer el peligro y de cómo éste se materializará en una desgracia en pocos minutos. Cualquier cosa que ocurra alrededor de dicha mesa: la conversación; los movimientos de las piernas, casi rozando la bomba; una eventual sugerencia de cambiar de mesa, estremecerán a la audiencia. Eso es precisamente lo que ocurre con el buen Stevie y sus inoportunas distracciones mientras carga con la bomba. Pero, el propio Hitchcock subraya que si logras llevar al público hasta dicho punto de desesperación, esa bomba no debe explotar ni matar a nadie, porque enfadaría mucho a los espectadores.

Spoto discrepa con esa autocrítica, no sólo porque la muerte de Stevie es fiel a la novela de Conrad, sino también porque la cree necesaria "ante el tema predominante de la difusión del caos y el horrible sufrimiento de los inocentes a través de la acción de los revolucionarios y terroristas". Luego añade que Hitchcock asumió un error, que a criterio de Spoto no existía, para complacer a los más poderosos críticos que despreciaron la suerte del pequeño Stevie[108]. Probablemente, desde la perspectiva de Conrad, haya sido ése, en efecto, el objetivo de mostrar con crudeza cómo el personaje más simpático de la historia moría; sin embargo, no hay que perder tampoco de vista que Hitchcock era un genio del entretenimiento y del suspenso, así como un artesano visual de extraordinario valor. Hitchcock no era un director de cine de crítica social profunda. No pretendía serlo, enhorabuena. Sus ocasionales reproches al orden social, eran expuestos con bromas y viñetas; nunca a través de desgracias o reflexiones escrupulosas. Una excepción a esta regla, no hace más que confirmar que ése no era su estilo: me refiero al caso del discurso que hace al final de la película el periodista John Jones en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940), alentando a los estadounidenses a que se sumen a la guerra y se alíen con los británicos. Se trata de una alocución, probablemente justa, pero forzada, al punto de resultar artificiosa.

En consecuencia, es obvio que Hitchcock no quería denunciar los

excesos de los grupos terroristas con la escena de la muerte de Stevie. Pienso, por el contrario, que, o bien el director no tenía todavía claro el esquema de cómo debía funcionar el suspenso, o quiso establecer una excepción a dicha estructura, matando a la víctima del suspenso. Antes había escrito que siendo un pequeñuelo inocente, los espectadores, no obstante que estamos tensos por la secuencia del transporte de la bomba, tenemos casi la seguridad de que ésta no explotará. Pues bien, el hecho de que sí haya ocurrido la desgracia, podría bien haber sido una fórmula intencional de Hitchcock, no por seguir la historia original, sino para sorprender a los espectadores, no sólo rompiendo las reglas que él mismo conocía, sino eliminando, por añadidura, a un personaje especialmente simpático. El hecho de que esta propuesta no haya funcionado, habría inclinado a Hitchcock a rechazarla y calificarla como un error personal.

Por lo demás, hay que procurar analizar la escena de la bomba y el niño en *La Mujer Solitaria*, como una pieza musical, tal como definiera Martin Scorsese a las secuencias hitchcockianas en el ya mencionado documental *The Master's Touch: Hitchcock's Signature Style*. Ese movimiento, cada vez más frecuente y veloz, de las tomas de las reacciones de Stevie (sujeto) por su demora, de los relojes (tiempo) y del paquete que contiene la bomba (peligro), revelan una composición artística muy bien diseñada, propia de un genio como era Hitchcock[109]. En el mismo documental, el historiador de cine David Sterritt refiere[110] que aquella capacidad de coger todas esas tomas diferentes, desde ángulos y distancias variados, de todos los elementos distintos de la escena y luego juntarlos en una especie de "collage" magnífico, para ver una cosa tras otra, con algunas tomas tan rápidas que apenas se pueden absorber, da una tremenda sensación de ser lanzados al clímax[111]. He allí el valor incontestable de la escena de la muerte de Stevie, más allá de que el resultado definitivo pueda dejar sinsabores.

En mi opinión, los problemas de la película están presentes por la poca verosimilitud de algunas de las reacciones de los personajes, frente al descubrimiento de hechos importantes. Por ejemplo, los espías, incluido Karl, descubren que Ted es un agente de Scotland Yard y que les ha descubierto, y en vez de replegarse, siguen con su

plan; Ted, por su parte, resulta ser un agente tan incompetente que no sospecha nada cuando ve a Stevie saliendo con un paquete entregado por quien ya sabe él que es un terrorista; y, finalmente, la insólita reacción de Karl Verloc cuando se entera de que, por su culpa, su querido cuñado ha fallecido. Luego de producida la desgracia, las cosas parecen solucionarse con mucha facilidad, y no precisamente de manos del inútil de Ted, sino de la esposa de Karl, quien termina por asesinarle[112], aplicando justicia por su propia mano. Una vez más la mujer culpable hitchcockiana, es redimida por un hombre, en este caso Ted, quien encubre el homicidio.

# YOUNG AND INNOCENT

**Young and Innocent (Joven e Inocente)** ***es una película del período británico de Alfred Hitchcock, inspirada en la novela*** **A Shilling for Candles** ***(1936) de Josephine Tey. Fue escrita por Charles Bennett y Gerald Savory, con la colaboración de Alma Reville.***

***Un joven guionista de cine, acusado injustamente de haber matado a una famosa actriz, logra escapar de las autoridades, sin pensar que la hija mayor del jefe de policía se enamoraría de él y se convertiría en su principal aliada para la aprehensión del verdadero asesino.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Gaumont British Picture Corporation |
| Año: | 1937 |
| Guión: | Charles Bennett, Edwin Greenwood, Anthony Armstrong, Gerald Savory (diálogos) y Alma Reville. |
| Intérpretes: | Nova Pilbeam (Erica Burgoyne), Derrick de Marney (Robert Tisdall), Percy Marmont (Jefe de Policía Burgoyne), Edward Rigby (Will), John Longden (detective inspector Kent), Pamela Carme (Christine Clay), George Curzon (esposo de Christine), Gerry Fitzgerald (cantante) |
| Duración: | 83 minutos |
| País: | Reino Unido |

**El hallazgo del asesino en la banda de músicos en *Joven e Inocente:***

*Un criminal homicida, extremadamente nervioso, es buscado por un viejo vagabundo y una joven inexperta, quienes ignoran que el asesino forma parte de la animada banda de músicos que entretiene a los alegres danzantes de la fiesta en la que se encuentran rastreándolo.*

Christine Clay, una famosa actriz de cine, es estrangulada por su esposo113, un hombre irascible y extremadamente nervioso, con un tic en los ojos que hace que los cierre y abra inquietamente. El cuerpo de la mujer es abandonado a orillas del mar donde es encontrado por Robert Tisdall, quien al haber perdido su chaqueta de lluvia se convierte en sospechoso del asesinato, en tanto no puede demostrar que el cinturón con el que la mujer ha sido estrangulada no es el de su chaqueta. Las cosas se complican para Robert, el que, ya detenido e interrogado por la policía, se entera de que Christine, a quien conocía del medio artístico, le ha dejado mil doscientas libras en su testamento114, lo que le provoca un fulminante desmayo, siendo asistido por Erica Burgoyne, la hija del jefe de policía, quien conoce de primeros auxilios.

Robert logra escapar de la policía y busca la ayuda de Erica, quien

recelosa pero atraída hacia el muchacho, decide apoyarlo, fingiendo sentirse presionada por éste. El objetivo es lograr llegar a un local llamado *Tom's Hat*, donde Robert habría perdido su chaqueta, para así poder demostrar su inocencia. Luego de algunas correrías, así como de una atropellada visita a *Tom's Hat*, Erica y Robert se enteran de que la chaqueta se la ha llevado un viejo vagabundo llamado Will, a quien encuentran en un hospedaje de indigentes en Gunchester.

Con un poco de presión, el viejo vagabundo entrega la chaqueta de lluvia. Sin embargo, grande es el impacto de Erica y Robert cuando descubren que dicha prenda no tiene cinturón. *"No lo tenía cuando Winny Blow me la dio"*, se defiende Will. Los jóvenes le preguntan si recuerda a ese sujeto, ante lo que el viejo responde que sí: *"tiene un tic nervioso"*, afirma mientras lo imita cerrando y abriendo los ojos frenéticamente[115].

Erica ya no sólo se siente atraída por Robert, sino que se ha enamorado apasionadamente. La policía, que ya sabe que la hija de su jefe ha estado ayudando al presunto criminal, logra capturarla, mientras que Robert consigue escapar junto con el viejo Will. El padre de Erica se siente decepcionado por el comportamiento de su hija y, comprometido por las circunstancias y por la negativa de la muchacha a revelar detalles que permitan aprehender a Robert, decide renunciar a la jefatura de policía.

En la chaqueta de lluvia de Robert se encuentra una caja de fósforos del Grand Hotel, y Erica y el viejo Will se organizan para ir allí e intentar tener éxito en la difícil tarea de apresar al verdadero asesino. Ambos caminan desconcertados por el agitado *lobby* del hotel. Will se ha disfrazado de un hombre elegante, con sombrero de copa y traje oscuro; Erica, en cambio, lleva un vestido sencillo. Una alegre música, variante del jazz, los atrae desde lejos.

La muchacha y el viejo caminan hacia un espacioso salón donde se desarrolla una animada fiesta y piden té y una mesa para dos. Algunos oficiales de policía, alertados por el hallazgo de la caja de fósforos, rondan también los ambientes del hotel.

Erica y Will discuten sobre su frustrada búsqueda. *"¿No has visto a nadie con ese tic?"*, le pregunta ella; *"Hay mucha gente aquí. No puedo ir a preguntarle a todos por sus tics"*, le responde él. *"Ha de estar por alguna parte"*, dice Erica. La música continúa y se escucha el resuelto canto del líder de la banda. La cámara enfoca desde arriba el *lobby* del hotel y se desplaza lentamente hacia el salón de baile, al que ingresa, siempre observando desde lo alto. Las palabras del cantante se hacen al fin nítidas: *"Acá estoy para decirte amigo que nadie toca como el tamborero"*, dice el coro. En ese punto, la cámara prosigue su recorrido de un modo más determinado, y en la dirección precisa de la orquesta. Se observa a gente caminando o conversando divertidamente en sus mesas. Sigue circulando la cámara y baja hacia la pista de baile, en la que varias parejas danzan alegres al ritmo de la festiva melodía. Siempre en la misma toma, el encuadre de la cámara es ahora de frente, hacia la banda de músicos, quienes, con excepción del cantante, tienen las caras pintadas de negro. La cámara se acerca aún más a ellos. El cantor se mueve jovial mientras interpreta sus pícaras líneas *"Cada hombre que toca en la banda es maravilloso también, tengo que darle crédito a todos, cuando corresponde dar créditos… pero cuando llega el momento de poner la música picante y hacer que ustedes den todo lo que tienen, acá estoy para decirte amigo que nadie toca como el tamborero"*. Termina el canto pero continúa la música, esta vez más fuerte y agitada y la aproximación de la cámara se da precisamente hacia el tamborero, enfocándosele directamente y acercándose hasta que sólo se le ve a él en toda la pantalla y los golpes certeros que da sobre los tambores. Un avance más del lente y se fija el rostro del músico, quien a diferencia del vívido ritmo que produce, se muestra circunspecto. Un acercamiento adicional y sólo se ven sus ojos, cuyos párpados, luego de unos segundos, comienzan a abrirse y cerrarse convulsivamente, casi al ritmo de unas traviesas notas melódicas. Es así que luego de esa larga travesía de la cámara, descubrimos que el tamborero, el hombre del tic nervioso a quien Erica y el viejo Will buscan desesperadamente, es el asesino.

* * * * *

**Si bien Hitchcock recurre una vez más a su temática del falso culpable, en esta oportunidad la inocencia del protagonista se**

**extiende también a la acepción de candidez y ausencia de malicia, no sólo de él, sino del resto de personajes. Nova Pilbeam, quien interpreta a Erica, tenía apenas diecisiete años cuando se filmó la película y si bien su rol es el de una muchacha resuelta y valiente, cierto es también que el amor que tiene por Robert es tan candoroso como el de una chiquilla que recién comienza a experimentar esos sentimientos en su vida. Inocente y frágil es ella cuando llora y sufre al separarse de su amado y está a poco de recibir el consuelo, también cándido, de sus menores hermanos. Inocente y hasta cursi es la visita nocturna que hace Robert a Erica, ingresando furtivamente por el balcón, para despedirse definitivamente de ella. Inocente y pura es la relación del padre de Erica con su hija, a quien ama tanto que decide no presionar, prefiriendo renunciar a su cargo de jefe de policía. Inocente y bobo llega a ser Robert, quien no sólo no tiene una idea correcta de cómo defenderse, sino que además bromea frecuentemente con la tragedia que está viviendo[116]. Inocente y muy simpática es la secuencia en la que Robert y Erica participan de un cumpleaños infantil en la casa de la tía de ella y los adultos, portando pueriles sombreritos, terminan jugando con los niños a la *Gallina Ciega*. No en vano Hitchcock calificó a esa escena como la más sustancial del filme[117], confirmándose así que el propósito del director era el de representar una historia de amor sencilla y cándida, sin sangre ni violencia, en medio, no obstante, de una investigación por asesinato.**

Esto nos lleva a la figura del asesino. Una vez más Hitchcock rompe esquemas para salirse de la tradicional representación del trillado y odioso villano. Winny Blow, como lo llama el viejo Will, no parece ser un hombre pérfido y ruin, sino más bien una criatura enferma e infeliz. Sus delirios de celos lo hacen vulnerable a su propia agresividad y lo conducen a matar a su esposa, pero es evidente que el asesino es un ser profundamente sufriente. En la escena del Grand Hotel, el cantante grita eufórico que el tamborero es el responsable de todo el alborozo y júbilo que en la pista de baile produce la música, pero cuando el implacable lente nos enfoca el rostro de ese tamborero, vemos precisamente todo lo contrario: un zombi que retumba los timbales como un autómata que no le encuentra sentido a la vida.

Absolutamente dominado por su crisis nerviosa, el asesino se muestra deprimido y angustiado por sus contracciones oculares. Incluso llega a condoler la escena en la que Winny Blow le confiesa a uno de sus compañeros de la banda que está desesperado por el tic en sus ojos, tomándose una dosis desproporcionada de pastillas para combatirlo. En resumen, pues, cuando el líder de la banda canta que el tamborero es "el hombre" y vemos a ese esperpento humano, lleno de miedo y confusión, apenas sosteniéndose en medio de la algarabía que su música produce, entendemos que los espectadores estamos siendo beneficiados por Hitchcock con el privilegio de poder conocer, antes que los protagonistas[118], que el asesino sí está cerca; así, las palabras del cantor están dirigidas implícitamente a nosotros y nos están diciendo que el tamborero es "nuestro hombre", aquél al que estamos buscando: el homicida de Christine.

En cuanto a los recursos técnicos de la escena, sabemos que se trató de un plano único que comienza con un enfoque a cuarenta y cinco metros de distancia, para terminar, gracias a un *zoom-in*, a diez centímetros de los ojos del percusionista[119]. Spoto, releva el carácter *voyeur* de la escena[120], refiriendo que por vez primera Hitchcock utiliza la cámara como el ojo revelador de lo que quiere comunicar, prescindiendo así, por unos instantes, de las palabras o sentimientos de los propios protagonistas de la historia[121]. Insisto, a propósito de ello, en que dicha cámara curiosa e intrépida, representa la concesión de la ventaja que nos da Hitchcock a los espectadores, para que seamos nosotros, antes que los protagonistas del filme, quienes conozcamos los riesgos, peligros y chances que tiene cada uno de ellos –héroe o villano– en el desarrollo de la historia.

*Joven e Inocente* es una película con importantes logros técnicos, como la escena que es objeto de revisión o aquélla en la que el automóvil de Erica corre el riesgo de hundirse en una mina aparentemente abandonada. Tiene momentos notables, tiernos y conmovedores; personajes entrañables y notas de humor magníficas[122]. Spoto la califica como una película suave[123] y McGilligan refiere que tiene el tono de una *screwball comedy*[124]. Yo considero, sin embargo, que si en algo falla la película es en el abuso de absurdas coincidencias o exceso de situaciones improbables. En efecto, no termina de resultar creíble

el que Robert, el heredero y posible amante de Christine, haya encontrado su cadáver y se haya convertido así en el principal sospechoso. ¿Fue acaso eso planificado por Winny Blow?, ¿cómo podía saber él que Robert pasaría por allí esa mañana? ¿Era realmente sencillo encontrar al viejo Will en el hospedaje y –peor aún– al tamborero en el Grand Hotel? Como sea, los méritos y problemas de la película existen y pueden ser materia de debate y revisión, pero la escena destacada del Grand Hotel, constituye un recurso audaz e inteligente del maestro.

# THE LADY VANISHES

**The Lady Vanishes (La dama desaparece)** ***es el penúltimo filme de la era británica de Hitchcock. Basado en la novela*** **The Wheel Spins (1936)** ***de Ethel Lina White, la película tiene la particularidad de crear dos personajes obsesionados con el criquet, Charters y Caldicott, que resultaron tan divertidamente populares que fueron exportados a otros filmes y obras de radio y televisión británicas.***

***Una turista inglesa, que viaja en un tren de pasajeros por Europa, se atormenta por la inexplicable desaparición de una anciana viajante, la que ostensiblemente la acompañó durante un tramo y a la que los demás pasajeros niegan haber visto. Un musicólogo inmaduro es el único que cree en ella y se dispone a ayudarla.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Gainsborough Pictures |
| Año: | 1938 |
| Guión: | Sidney Gilliat, Frank Launder, Ethel Lina White (novela) |
| Intérpretes: | Margaret Loockwood (Iris Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Paul Lukas (Dr. Hartz), Dame May Whitty (señorita Froy), Cecil Parker (señor Todhunter), Linden Travers (señora Todhunter), Naunton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Mary Clare (baronesa), Catherine Lacey (monja), Phillip Leaver (señor Doppo) |
| Duración: | 96 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La pelea con el mago en *La Dama Desaparece:***

*En el medio de la frenética búsqueda de una anciana misteriosamente desaparecida, la lucha con un excéntrico mago subraya la tensión de la historia cuando las cosas, animales y personajes de la escena, comienzan también a desaparecer.*

Iris Henderson es una turista inglesa, en viaje de despedida de soltera, que se ve forzada a pasar la noche en un hotel de segunda categoría en el país ficticio de Bandrika, por una avalancha que detiene la marcha del tren de regreso con varios pasajeros. Ahí conoce a Gilbert, un inmaduro y antipático músico, y a la señorita Froy, una amable anciana, a quien por la noche se le ve particularmente interesada en las notas de una canción que entona, debajo de su ventana, un desconocido que es asesinado ni bien termina de cantar.

Por la mañana, antes de abordar el tren, la propia señorita Froy está a punto de ser asesinada con una maceta que se le arroja desde un piso superior, pero es Iris, quien va a ayudarla con sus cosas, la que recibe el golpe en su lugar, sin fatales consecuencias. La señorita Froy, agradecida, asiste a Iris y la acompaña en el tren, ya en camino, donde tienen una agradable conversación en la que la anciana le cuenta que ella es una institutriz retirada. Durante esos minutos, ambas se

interrelacionan con diversos personajes, entre los que se encuentran una pareja de amantes adúlteros, un mesero, dos amigos fanáticos del criquet (Charters y Caldicott), y, en el propio compartimento donde viajan, una vieja baronesa y una pareja de esposos junto con un niño.

Es en ese compartimento donde Iris, todavía afectada por el golpe, se queda dormida y cuando se despierta se sorprende al ver que la señorita Froy ha desaparecido. Pregunta por ella, pero los acompañantes del compartimento le dicen que no conocen de la existencia de la anciana y que Iris estuvo siempre sola. Inquieta por las circunstancias, Iris arma un alboroto y busca con franca mortificación a la señorita Froy, consiguiendo llamar la atención de algunos pasajeros. Con la asistencia del doctor Hartz, un neurólogo cirujano que dice interesarse en su caso, Iris entrevista a las personas que la vieron con la anciana, pero todos lo niegan: el hombre de la pareja de amantes, lo hace para evitar un escándalo; los fanáticos del criquet, para impedir que cualquier contratiempo detenga el tren y los haga perder un partido; y el resto parece mentir sin reservas. De hecho, el señor Doppo, el hombre de la pareja de esposos con el niño, que es un desagradable italiano de mirada penetrante y sonrisa socarrona, parece burlarse de la preocupación de la muchacha, al sugerir que el golpe que sufrió le pudo causar alucinaciones.

Al equipo de búsqueda se suma Gilbert, quien con sus bromas trata de bajar la tensión de la situación; sin embargo, Iris no se conforma, ni con las explicaciones neurológicas que da el doctor Hartz, las que refuerzan lo dicho por el italiano; ni cuando, para intentar calmarla, le presentan a una mujer, vestida como la señorita Froy y le dicen que es ella a quien vio en realidad. Gilbert, no obstante, llega a convencerse de que Iris dice la verdad y la ayuda a buscar a la anciana por todo el tren.

Cumpliendo esa tarea, ambos llegan a un vagón de carga. Dan una rápida revisada y ven un arcón de brizna que se mueve con frenesí, acusando la presencia de algo vivo en su interior. Gilbert e Iris deducen que es la anciana desaparecida y corren a auxiliarla, pero lo que encuentran es una tierna ternera, por lo que celebran a risotadas su equivocación: *“tal vez sea la señorita Froy desaparecida, nunca se*

*sabe”*, dice Gilbert de buen ánimo. Continúan con la búsqueda dentro del vagón y se tropiezan con una madera que cae, apareciendo detrás de ella, la efigie, a escala real, del italiano que viajaba en el camarote de Iris, vestido con capa, sombrero de copa y una varita en la mano.

Ambos se asustan, pero Gilbert reacciona de inmediato, evidenciando que recuerda algo con relación a dicha imagen, y encuentra un afiche en el que se dice que el italiano es *“El Gran Doppo. Mago, ilusionista, lector de mentes. Vea su acto fascinante: ‘La Dama que Desaparece’”*, por lo que especulan que él pueda ser el responsable de la evanescencia de la señorita Froy. En ese instante, unas palomas aparecen detrás de ellos y distraen su atención. Mientras Iris intenta capturarlas, Gilbert se interesa en un mueble grande que lleva inscrito, en la parte superior, el anuncio de *“El Gran Doppo”*; entra a esa “cabina mágica” y desaparece. Iris se inquieta y va en su ayuda, metiéndose también dentro de la cabina. Gilbert aparece, pero Iris desaparece en esta ocasión. *“Esto pasa por no decir abracadabra”*, bromea Gilbert mientras intenta ver cómo funcionan los compartimentos internos de la cabina para hacer que la gente aparezca y desaparezca. Finalmente, golpea una de sus paredes internas y éstas giran, apareciendo un conejo y cayendo Iris al piso, con unas palomas encima de ella.

Resignados, se sientan a conversar sobre las posibilidades de encontrar a la anciana, mientras Gilbert bromea poniéndose algunas cosas que encuentra en el piso: un sombrero, una pipa (con los que juega a que él es Sherlock Holmes e Iris es Watson), otro sombrero y unos anteojos. Iris reconoce de inmediato los anteojos y le asegura a su amigo que son los de la señorita Froy. Comienzan a levantar los vidrios rotos de las gafas, en procura de contar con una pista y unas manos se acercan para arrebatar los anteojos. Se trata del italiano, *El Gran Doppo*, quien reclama los anteojos como propios. Gilbert y el italiano comienzan a pelear. Éste trata de ahorcarlo y caen al piso, al tiempo que Gilbert le dice que las gafas son de la anciana desaparecida. La ternera asoma desde su arcón junto con una paloma que intenta meterse en él. La pelea continúa en el piso e Iris da brincos alrededor de los pugilistas. Gilbert reprende a la chica: *“¡no actúes como árbitro y patéalo!”*. Ella obedece, pero en su intento, patea al propio Gilbert. Tres dulces conejitos observan intrigados la lucha

desde la banda suave de un sombrero de mago, pero asustados por la violencia, se esconden dentro del sombrero uno por uno. El italiano saca un cuchillo, Gilbert le sostiene el brazo para evitar que lo ataque con él e Iris le muerde con la mano, logrando que el italiano tire el cuchillo. La ternera se esconde en su arcón y Gilbert le pega un puñetazo al italiano, quien cae con fuerza dentro de la "cabina mágica". *El Gran Doppo* sale por la parte trasera de la cabina e Iris lo golpea dos veces en la cabeza con un objeto contundente, dejándolo atontado. Gilbert e Iris llevan al italiano hacia un baúl y, a pesar de las protestas que éste lanza, dentro de lo que su atontamiento le permite, lo meten dentro del baúl que cierran, se sientan encima y lo atan. *"Un trabajo duro, pero valió la pena"*, dice Gilbert suspirando mientras le reclama a Iris que le dé los anteojos; como ella tampoco los tiene, deducen de inmediato que el italiano se los quedó, así que abren el baúl y se dan con la sorpresa de que *El Gran Doppo* ha desaparecido, a través de un fondo falso lateral. *"¡Es un contorsionista!"*, grita desesperado Gilbert.

* * * * *

**Es verdad que *La Dama Desaparece*, tiene la particularidad de ser un thriller de comedia y que, en esa línea, es una película ligera y sin las pretensiones del mejor suspenso de algunos de los sucesivos filmes hitchcockianos. Sin embargo, vale tomar nota de lo dicho por Robin Wood cuando, en defensa de los trabajos de Hitchcock en su etapa británica, frente a las ácidas críticas de los estudiosos que los comparan con la etapa estadounidense, señala que *"nadie quiere los capullos cuando ya se abrieron las rosas"*, y luego de afirmar que para él no hay discusión de que los filmes británicos son mejores o tan buenos como los estadounidenses, concluye que en el caso de *La Dama Desaparece*, se nos da el tono hitchcockiano en su estado primitivo, al mezclarse la tensión y el humor ligero con habilidad**[125]**.**

Esa interacción, precisamente, se da muy bien en la secuencia de la pelea con el mago, la que sacada de contexto, podría perfectamente ser la hilarante escena de una comedia *screwball*; sin embargo, en el contexto de la historia es una fuga al misterio que envuelve la

desaparición, probablemente trágica, de una encantadora ancianita.

En efecto, en *La Dama Desaparece*, la tensión se desarrolla, no a partir del suspenso propiamente dicho, sino del misterio en el que participamos los espectadores junto con Iris, quien parece ser la única preocupada por encontrar a la señorita Froy, hasta que se suma Gilbert en su búsqueda. En dicha línea, el elemento mágico, central en la escena de la pelea con el mago, está presente durante toda la historia. Así, no sólo la anciana desaparece, sino que una impostora aparece vistiendo su ropa; aparece y desaparece el nombre que había escrito con el dedo la señorita Froy en el vagón comedor; y, desaparece y aparece la envoltura del té que en dicho vagón había tomado algunas horas antes la anciana. Toda esta dinámica asombrosa se ve retroalimentada por las reacciones de los pasajeros que, supuestamente, vieron a la señorita Froy. Salvo Iris, todos lo niegan. Las razones son diversas, algunos son parte de una conspiración, otros lo hacen por haber sido pagados, y un tercer grupo, por razones personales. Probablemente sea inverosímil, a primera impresión, que todo haya funcionado tan bien para los villanos, al punto de tener cómplices involuntarios entre los pasajeros; no obstante, repito, el contexto en el que esto se desarrolla es de un tono mágico que está muy bien subrayado en la mencionada escena de la pelea.

En ella Iris, Gilbert y Doppo desaparecen y aparecen en la cabina mágica. Aparecen unas palomas, una ternera y unos conejos, los que poco a poco van también desapareciendo. Aparece también una figura del *signore Doppo*, y luego se encuentra un afiche en el que se refiere que el mago tiene como acto culminante la desaparición de una dama. La toma de los conejos es particularmente notable: parecen cómodos dentro de la banda suave del sombrero del mago y son ellos mismos los que se esconden en el fondo falso cuando ven cómo unos extraños golpean a su dueño. Algo parecido hace Doppo algunos minutos después, cuando desaparece del baúl en el que fue aprisionado, huyendo a través del fondo falso.

Paul Duncan sostiene que hay un simbolismo presente en las desapariciones, al punto de que con la frenética búsqueda que hace Iris, la arrogancia –e incluiría yo frivolidad– con la que la vimos en los

primeros minutos de la historia, desaparecen, dando pie a que aparezca su verdadero yo: una mujer romántica y sensible[126]. Antes que una mágica transformación, lo que se da en Iris es el hallazgo de una natural preocupación depositada en la persona de quien primero la asistió a ella cuando recibió el golpe en la cabeza. En otras palabras, la frivolidad de Iris subsiste, aunque ha sido sustituida por su sensibilidad. Así, como en el sombrero del mago Doppo, los conejos aparecen y luego se esconden, los defectos y virtudes de Iris afloran y se esfuman dependiendo de las circunstancias que ella vive.

Interesante visión, por su parte, a propósito de la escena de la pelea con el mago, es la que nos da Patrice Petro sobre la transformación de Iris, luego de pasar por la cabina mágica del señor Doppo. Su decisión de resolver el misterio, cambia a un rol más bien secundario, permitiéndole a Gilbert ocupar el rol principal[127]. Así, Iris se convierte en la Watson del Sherlock Homes, papel que encarna Gilbert, y comienza a obedecer todas sus instrucciones. Pero no sólo eso, de igual forma que Hitchcock subraya el efecto misterioso (mágico) de la desaparición de la señorita Froy, en la escena de la pelea con el mago, también subraya la transformación de Iris en una inepta, luego de desaparecer por dos segundos en la cabina mágica del señor Doppo. Así, se cae torpemente, es atacada por palomas y no atina a nada eficaz durante buenos segundos de la pelea entre Gilbert y Doppo.

La escena es en realidad, cómica, no obstante que también tensa al espectador. Las reprimendas de Gilbert a Iris bien podríamos darlas nosotros desde nuestras butacas. *"No actúes como árbitro"*, le dice enfadado el músico a la chica, cuando ella, en efecto, da brincos alrededor de los dos pugilistas caídos, con el mismo ritmo que el de un réferi de box. La típica misoginia hitchcockiana no se detiene: Iris patea al mago, pero en su intento también patea a Gilbert, quien la regaña de nuevo. Al final Iris reacciona con lo que tiene, y en buena cuenta, gracias a las indicaciones de Gilbert, logra noquear al mago.

Hitchcock no podía permitir que una mujer resuelva el problema. Iris es bienintencionada e imprime la suficiente sensibilidad como para estimular a Gilbert a que la ayude a buscar a la anciana, pero es él el verdadero héroe de la historia; es él quien arriesga su vida, colgándose

de los extremos externos de un vagón del tren en movimiento, para pasarse a otro; es él quien encuentra a la señorita Froy; es a él a quien la anciana le da la pista de las notas de la canción que escuchó en Bandrika, revelándose como una espía y dando cuenta de que en esas notas está escondido, en código, el pacto secreto entre dos países europeos; es él quien lidera la defensa del vagón detenido cuando el doctor Hartz intenta recapturar a la anciana Froy con unos soldados uniformados; es Gilbert también quien, junto con Caldicott, maneja la locomotora y logra escapar de Hartz y los soldados; y, finalmente, es él quien va a la oficina de Relaciones Exteriores, a transmitir las notas que la señorita Froy le había encomendado recordar. Iris, por su parte, es su fiel seguidora y asistente, la *Watson* enamorada y encandilada por la personalidad fresca y resuelta del exitoso *Sherlock*. Y así termina la historia, con Iris dejando plantado a su prometido, quien ha ido a recogerla a la estación y subiendo al coche de Gilbert y abrazándose con él, reconociéndolo como su noble protector.

# JAMAICA INN

**Jamaica Inn (La Posada Jamaica)** ***es el último filme dirigido por Hitchcock durante su etapa británica y se trata de una adaptación de la novela homónima de la escritora londinense Daphne Du Maurier, en cuyos libros Hitchcock basaría dos películas más.***

***Un respetable y adinerado caballero de comienzos del siglo XIX, es en realidad el peligroso y secreto líder de una banda criminal que asalta a los barcos que naufragan en las costas del condado británico de Cornualles. Una joven inocente y de buen corazón, se convierte en objeto de sus más bajos apetitos.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Mayflower Pictures Corporation |
| Año: | 1939 |
| Guión: | Daphne Du Maurier (novela), Sidney Gilliat, Joan Harrison, Alam Reville |
| Interpretes: | Charles Laughton (sir Humphrey Pengallan), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience Merlyn), Robert Newton (James 'Jem' Traherne), Horace Hodges (Chadwick el mayordomo), Maureen O'Hara (Mary Yellen), Hay Petrie (Groom) |
| Duración: | 108 minutos |
| País: | Reino Unido |

**La enajenación mental de Pengallan en *La Posada Jamaica:***

*Cuando siente que todo está en su contra, un criminal pierde definitivamente la cordura y trastoca su prudencia, convirtiéndose en un peligroso asesino y secuestrando a una chica de la que está obsesionado.*

Es comienzos del siglo XIX, en las costas de la península de Cornualles. El *Jamaica Inn* es una posada donde se reúnen pillos y delincuentes, bajo las órdenes de su propietario: Joss Merlyn, quien cada cierto tiempo, junto con su banda de criminales, se ocupan de ocultar las luces que hacen las veces de faros, para ocasionar naufragios y apoderarse luego de las riquezas que encuentran en las embarcaciones, matando a cualquier sobreviviente que pudiera atestiguar en su contra.

El hombre más poderoso de la ciudad es sir Humphrey Pengallan, un adinerado terrateniente y juez de paz, de maneras odiosas y conducta extravagante, que se complace de su poder y vive entregado al hedonismo. A él recurre Mary Yellen, una joven forastera que se presenta como sobrina de Patience, la esposa de Joss y le dice que quiere ir al *Jamaica Inn* para quedarse con ella. Pengallan, quien se siente inmediatamente atraído por la muchacha, le aconseja que no lo

haga, porque se trata de un antro peligroso e inadecuado para mujeres decentes; no obstante, ante la insistencia de ella, la deja finalmente en la posada.

Ya sola, Mary conoce a su tío Joss, quien le resulta hostil y grosero. Su tía Patience (hermana de su madre), sin embargo, está inexplicablemente enamorada de su marido y le perdona y tolera su manifiesta patanería. Mientras descansa en su dormitorio, Mary es testigo de una discusión que sucede en el primer piso de la posada, donde Jem, uno de los miembros de la banda, es acusado de ladrón y de ser desleal al resto.

La banda decide ejecutar a Jem y, en efecto, lo cuelga de una baranda, pero Mary alcanza a salvarle y huye con él. Al mismo tiempo, se revela a los espectadores que Pengallan es el líder secreto de la banda, cuya identidad sólo conoce Joss, el que coordina y reporta con el adinerado juez de paz.

Mary y Jem buscan la protección de Pengallan en su residencia, sin saber que él es el principal criminal. Luego Jem se identifica con Pengallan como un oficial de la ley encubierto, lo que contraría mucho al juez de paz, quien, para evitar sospechas, se hace "capturar", junto con Jem por Joss y su banda.

Los criminales van tras un nuevo naufragio intencional y se llevan a Mary con ellos. Pengallan, sin embargo, le ordena a Joss que no le haga daño a la muchacha, pues la quiere para sí. En la posada, Pengallan se descubre ante Jem como el verdadero criminal que es y deja a Patience al cuidado de aquél, quien finalmente convence a la mujer, aprovechándose de su decencia, de que le deje escapar. En el acantilado, Mary logra frustrar el naufragio y ante la ira de la banda, Joss, recordando la orden de Pengallan, termina protegiéndola y huye con ella en una carreta, pero es herido gravemente de un balazo.

De vuelta en su residencia, Pengallan anuncia a sus empleados que se irá a Francia durante un tiempo. Su comportamiento, más extraño que lo normal, hace que sus subordinados especulen sobre el hecho de que haya perdido definitivamente la cordura, como le ocurrió a uno de sus

antepasados. Por su parte, Mary llega en calesa a la posada, junto con su agonizante tío Joss y clama por la ayuda de Patience, la que presta sale a socorrerlos. Mary le cuenta a su tía lo que ocurrió, mientras que ella intenta inútilmente darle ánimos a su esposo. *"Patience, amor mío. Eres una buena chica. Lo siento"*, le dice él casi sin aliento. Sin embargo, Patience parece no darse cuenta de la gravedad de los hechos y, al tiempo de limpiar las heridas de su marido, le dice sonriente a su sobrina que al fin podrá huir con Joss y comenzar una nueva vida, recordando que su esposo no era una mala persona antes. Luego añade que ella siempre supo que Joss trabajaba para alguien, pero que recién esa noche se había enterado de quién era. Cuando está a punto de revelárselo a Mary, un disparo mata a Patience, muriendo con ese secreto. Mary mira hacia el umbral de la puerta, donde le han disparado a su tía, pero no ve a nadie. Joss, ignorante de que acaba de enviudar, le pide a su esposa que le dé algo de beber. Mary suplanta misericordiosamente la identidad de su tía fallecida y le da un líquido al agonizante Joss, quien luego de beberlo, también fallece. Mary ve a sus dos tíos muertos, se agarra la cara y grita con desesperación. De inmediato se sorprende, al ver a Pengallan detrás de la puerta, sosteniendo un arma. *"Buen tiro, ¿verdad?"*, dice el regordete, evidenciando que es el asesino y líder de la banda de criminales. Luego añade con perturbadora suavidad, mientras se acerca a la chica: *"Lo siento, pobre criatura, has sufrido tanto. Tuve que hacerlo. Ella iba a hablarte de mí. Eso no me gustaba. Quería decírtelo yo mismo"*. La reprende por haber evitado el naufragio y cuando ella grita para que le permita salir, Pengallan, la amordaza. *"Sólo dime si esto duele"*, le dice a la muchacha ahora imposibilitada de hablar. Ella intenta defenderse, pero es inútil, Pengallan es mucho más fuerte y está resuelto a continuar. La pone de espaldas y procede a atarle las manos, no sin antes proteger sus muñecas con una tela, para que no se maltraten. *"Como ves, estás sola. No tienes a nadie en el mundo, excepto a mí. Yo cuidaré de ti. De hecho, nos vamos juntos"*, sentencia Pengallan, mientras la cubre con un abrigo para resguardarla del frío. Mira el rostro de la chica y comenta que sería desagradable que la vieran amordazada, por lo que le pone la capucha del abrigo encima. *"Me agrada que estés callada"*, dice cariñosamente el corrupto juez de paz. Mary sólo atina a inclinar el rostro invadido por las lágrimas, sintiéndose derrotada. Su salvación, sin embargo, llegará al final de la

historia, cuando el desequilibrado Pengallan, furioso por sentirse atrapado por las autoridades, se suicide tirándose desde lo alto del mástil mayor de un barco.

* * * * *

***La Posada Jamaica* es Charles Laughton y la esencia de esa afirmación está expuesta de la manera más contundente en la escena en la que Pengallan termina por enajenarse, luego de matar a la tía Patience. Hitchcock ya estaba pensando en su próxima migración a Estados Unidos y, como le confirmó a Truffaut en sus famosas conversaciones, hizo la película obligado por el compromiso de haber firmado un contrato. Por su parte, habiendo sido Laughton uno de los productores, no es de extrañar su cargante protagonismo en una historia que, como el propio Hitchcock reconoció, resultaba absurda, al exponer a este juez de paz criminal, en un constante, innecesario y peligroso acercamiento con la cueva (la Posada Jamaica) de estos asesinos que ignoraban la identidad criminal de Pengallan**[128]**.**

Es verdad que Pengallan es extravagante, colérico y antipático desde el comienzo de la película. Sin embargo, algunas líneas del guion nos permiten establecer que él está en un proceso degenerativo y que no siempre era así. Hay una notable escena en la que Pengallan pierde los papeles con Chadwick, su mayordomo, resondrándole histéricamente. Luego, el propio Pengallan se arrepiente de su exabrupto y se acerca a su empleado a disculparse: *"Estas explosiones mías, son inexcusables. No sé qué me sucede"*, dice, antes de preguntarle al viejo Chadwick si es verdad que el abuelo Pengallan se volvió loco. Luego, ya avanzada la película, cuando está próximo a fugarse, habla tal cantidad de incoherencias que sus empleados comentan que, en efecto, ha perdido la cordura.

Es importante por ello entender que, más allá de su estrambótica forma de vestir, de su andar amanerado[129], de su excéntrico peinado y sus cejas puntiagudas, la premisa de la historia es que la enajenación definitiva de Pengallan se da cuando llega a la Posada Jamaica y mata a la tía Patience. *"Ella iba a hablarte de mí"*, se justifica el criminal con

la chica, para luego reconocer que él quería contarle todo personalmente. Y es que, en verdad, es absurdo y sólo puede explicarse por la vesania del personaje, que prefiera descubrirse como el asesino que es, matando a la querida tía de la chica, antes que permitir que dicha tía le dé una revelación sobre su identidad.

Pero, por supuesto, Pengallan ha perdido la cordura definitivamente y el valor de la escena reside en aquella exposición dual a la que se enfrenta la pobre Mary: su atacante es un villano asesino, corrupto y criminal, pero la trata con tensa calma y perturbadora galantería. Es ésa la esencia de Pengallan. Se trata de un personaje, inteligente, manipulador y cínico, que atrae y repulsa a la vez. Uno quisiera no tener que conocerlo jamás y se asquea de sólo mirarlo, pero, con todo, aquella cara inflada y sonrisa contenida que expulsa palabras delicadas, al tiempo que mata y secuestra, no dejan de generar cierto magnetismo culposo. La afirmación de que Mary no tiene a nadie en el mundo y el anuncio de que él cuidará de ella, son expresados con tanta ternura y sedosidad, que quien escucha esas líneas sin mirar la pantalla, podría pensar que se trata de un personaje auténticamente compasivo.

Minutos antes, Pengallan asesina a Patience. Nunca mejor puesto aquel nombre[130]. La mujer es una criatura enamorada de otro monstruo, como es Joss, y está resignada, por ese amor, a soportar las patanerías de su marido y a colaborar con él en algunas ocasiones. En su ensayo *Hitchcock's Imagery and Art*, Maurice Yacowar, sostiene que *La Posada Jamaica* es un caso más de aquéllos filmes hitchcockianos en los que personajes inocentes son inadvertidamente seducidos y expuestos por la complicidad criminal[131]. La verdad es que aquel extraño magnetismo que un personaje tan repulsivo como Pengallan genera en los espectadores, puede haber corrompido, en efecto, a Joss, de quien Patience afirma que era una buena persona antes; a la propia Patience, quien le sigue los pasos a su marido; y, se encamina a hacer lo mismo con Mary, quien luego de ser atada y amordazada, se deja llevar como un corderito al barco en el que pretende fugar Pengallan, y luego lo defiende y pide que no se le dispare, alegando que no sabe lo que hace, cuando éste es amenazado por quienes quieren arrestarlo.

Joss, por su parte, es un personaje corrompido que parece redimirse al querer proteger a Mary. A los espectadores se nos explica que Joss es un lacayo de Pengallan y que salva a su sobrina por obedecer las órdenes del Juez; sin embargo, tanto Mary como Patience son ajenas a esta razón y ya que precisamente por Patience sabemos que Joss no era un villano cuando se casó con ella, esto parece llevarlas a concluir que acaso la poca bondad que quedaba en el corazón de Joss le hizo reflexionar y estimó un exceso que alguien dañe a la sobrina de su amada –aunque oprimida– esposa. Pues bien, como el camino de Patience es accesorio al de Joss, ella se entusiasma por la supuesta redención de su esposo. Se trata de apenas un par de minutos de frenesí. Es casi una ironía del destino. Los espectadores y Mary sabemos que Joss morirá, aunque no nos imaginamos que Patience morirá primero que él. Esta vez es ella quien precede a su esposo y es él quien, ignorante, la sigue, en el camino definitivo de la muerte.

Finalmente, llegamos a Mary, aquella dulce muchacha que ha viajado desde muy lejos para llenar los vacíos de su soledad. Su infelicidad es de tal magnitud, que no sólo ha perdido a su única tía, sino que ahora es acosada por un detestable y desequilibrado engendro. Mary se deja vencer por Pengallan y cuando él, con repulsiva sonrisa, le ata las manos por la espalda, parece el cuadro de una violación en la que la mujer se resigna lacrimosa a su infame suerte. Algunos segundos más tarde, el repelente Pengallan cubre con una capucha a Mary, quien baja la cabeza con mansedumbre, siempre invadida por las lágrimas. La capucha es negra, como parece ser su destino y hace que me proyecte a la imagen de una virgen dolorosa en la iconografía católica, credo religioso en el que fue formado Hitchcock.

*La Posada Jamaica* es una película desbalanceada por el excesivo protagonismo de Laughton. Me impresiona que el personaje de Pengallan es una representación primitiva de uno de los mejores villanos hitchcockianos: Bruno Anthony de *Pacto Siniestro* (*Extraños en un Tren*, 1951). Un psicópata desalmado y absolutamente egocéntrico, capaz de todo por lograr sus objetivos.

# REBECCA

**REBECCA (Rebeca)** ***es la primera producción estadounidense de Hitchcock y la única que ganó el premio Oscar a mejor película del año. Es también la segunda vez que el director se basó en una novela de la escritora británica Daphne Du Maurier[132].***

***Una tímida joven se casa con un multimillonario viudo, sin imaginarse que el profundo arraigo que en la mansión de éste existe hacia su difunta esposa, le causará terribles tormentos que la llevarán al borde del suicidio.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Selznick International Pictures |
| Año: | 1940 |
| Guion: | Daphne du Maurier (novela), Robert E. Sherwood, Joan Harrison |
| Intérpretes: | Laurence Olivier (Maxim de Winter), Joan Fontaine (señora de Winter), George Sanders (Jack Favell), Judith Anderson (señora Danvers), Reginald Denny (Frank Crawley). |
| Duración: | 130 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**La inducción al suicidio de la señora De Winter:**

*Una pérfida ama de llaves, se aprovecha de la inseguridad y dañada autoestima de su joven señora, para manipularla e incitarla a que acabe con su vida.*

Durante unas vacaciones en Mónaco, una cándida dama de compañía, cuyo nombre nunca es revelado, conoce al viudo y millonario aristócrata Maximilian 'Maxim' de Winter, quien al poco tiempo queda prendado de la sencillez de la muchacha, proponiéndole matrimonio y casándose con ella de inmediato.

Luego de la luna de miel, Maxim regresa con su esposa a Inglaterra. La nueva señora de Winter, se impresiona al ver la inmensa y lujosa mansión Manderley, de propiedad de Maxim. Allí es recibida por el numeroso séquito de empleados, bajo el mando de la señora Danvers, un ama de llaves de tiesa figura y dura expresión, que analiza con recelo a su nueva señora.

De pronto, el nombre de Rebecca, la primera esposa de Maxim, comienza a oírse con frecuencia. La mujer falleció ahogada en un accidente, pero la profunda esencia de su espíritu se mantiene viva en el pensamiento de todos los ocupantes de Manderley; en especial, de

la señora Danvers, quien parece obsesionada con la belleza de su antigua señora.

Manderley apabulla a su nueva propietaria. La señora de Winter siente que tiene obligaciones que sobrepasan las simples responsabilidades a las que estaba acostumbrada, y la fría y obstinada señora Danvers se ocupa de hacerle notar, en forma implícita, pero cada vez más persistente, que es una inútil que no está a la altura de Rebecca.

La inseguridad de la señora de Winter se incrementa ante el "fantasma" de Rebecca, quien es recordada por la señora Danvers como un ejemplo de elegancia y sofisticación. Jack Favell, el primo de Rebecca, visita un día Manderley y se burla de la nueva dueña de la casa. Poco a poco, la señora de Winter comienza a creer que, en efecto, es una inepta y que la fuerte imagen de Rebecca sobrepasa todas sus cualidades. El mal carácter de su esposo, le hace pensar además, que él sigue enamorado de su primera mujer y que, por el contrario, a ella, en verdad, no la quiere.

Enterada, por los relatos de su ama de llaves, de las lujosas fiestas que Rebecca hacía en Manderley, y queriendo emular a su predecesora, para cautivar a su marido, la nueva señora de Winter lo convence de hacer una fiesta de disfraces. En una inusual muestra de simpatía, la señora Danvers le sugiere a la señora de Winter, que use como disfraz el glamoroso vestido de una mujer en una pintura que, según el ama de llaves, es una ascendiente de Maxim. Entusiasmada, la señora de Winter acepta.

El día de la fiesta los invitados ya han llegado pero la señora de Winter se hace esperar, porque quiere que su disfraz sea una verdadera sorpresa. Con una perfecta réplica del vestido de la pintura, la señora de Winter baja por las escaleras contenta, espléndida, reluciente y con la sana ansiedad de asombrar a su esposo. Sin embargo, apenas Maxim ve a su esposa, se ofusca y la grita, al tiempo que una de las invitadas se impresiona al asemejar a la actual señora de Winter con Rebecca. La muchacha, entre lágrimas, comprende de inmediato que la señora Danvers le ha tendido una trampa y corre desesperada hacia el segundo piso de la mansión, advirtiendo que el

ama de llaves entra presurosa al dormitorio que fuera de Rebecca.

La señora de Winter va resuelta a increparle al ama de llaves su conducta. Ésta confirma su manipulación: ha hecho que la insegura joven use el mismo disfraz con el que Rebecca deslumbró a sus invitados el año anterior. *"La vi bajar, como también la vi a ella el año anterior. Aunque el vestido sea el mismo, no puede compararse con ella"*, le dice con perfidia. La muchacha la amonesta y le pregunta por qué la odia tanto, a lo que la sirvienta responde que la razón de ello es por haber tratado de tomar el lugar de Rebecca, casándose con Max. Mientras la señora de Winter llora con desconsuelo, el ama de llaves se acerca a ella y hablando con apasionada determinación le subraya que la expresión de Max al verla con el mismo disfraz que el de su primera esposa, fue de profundo dolor al recordar al verdadero amor de su vida. *"¿Pensó que podía ser la señora de Winter?, ¿vivir en la casa de ella?, ¿usar lo que era de ella? Ella es más fuerte que usted. ¡No intente luchar con ella! Nadie puede ser mejor que ella. ¡Nadie! ¡Nunca!"*, le recrimina la señora Danvers a su patrona, quien desfallecida, se echa derrotada en la cama. Al ama de llaves parece ocurrírsele una idea; descorre las cortinas que ocultan una ventana, la cual abre, mientras la señora llora sin contención. *"Se ve fatigada señora. Abrí las ventanas para usted. Un poco de aire le sentará bien"*, le dice con fingida suavidad. La señora de Winter se levanta y como un corderito obediente, se acerca resignada a la ventana. La señora Danvers ha logrado dominar por completo a su patrona, la que mira abatida desde la ventana al primer piso. *"¿Por qué no se va de Manderley? Él no la necesita. No tiene por qué quedarse. No tiene nada por qué vivir, ¿verdad?"*, le susurra con insidia al oído. Luego le invita a mirar hacia abajo. La noche es fría y la niebla cubre como un colchón el duro piso del patio. *"Es fácil, ¿verdad?, ¿por qué no lo hace?, ¡Vamos! No tenga miedo"*, musita la malvada mujer induciendo a la señora de Winter al suicidio. Ésta parece considerar esa posibilidad. Abre los llorosos ojos acusando que está en un proceso de reflexión creciente y desesperada ofuscación, y cuando parece a punto de tomar una decisión fatal, una explosión en el mar cercano a Manderley las interrumpe. Maxim y algunos invitados salen de la casa, precisamente por el suelo al que la señora de Winter caería al arrojarse, pero ella cobra consciencia de la situación y decide retirarse, dejando frustrada a su vil instigadora.

* * * * *

**En sus conversaciones con Hitchcock, Truffaut destaca la visualidad de las escenas en las que la señora de Winter tiene que enfrentar a la señora Danvers. La víctima y su tormento, juntas con la evidencia de que aquélla está petrificada de miedo por ésta[133]. Tal es el caso de la escena de inducción al suicidio en *Rebeca*. El ama de llaves ha dominado a su señora desde la primera fulminante mirada que le dirigió el día en que fue presentada por Maxim. Ésa fue la primera batalla ganada por la sirvienta. A partir de ese momento, salvo un infructuoso intento de rebelión de la muchacha, la señora Danvers logró manipularla a su antojo, consiguiendo que la dueña de la casa viviera aterrorizada de la criada, al punto de no poder siquiera confesar que accidentalmente rompió un adorno.**

Aunque la señora Danvers es dura y fantasmal desde el comienzo, parece ser ése un rasgo de su personalidad al que todos, incluso Maxín de Winter, están acostumbrados. Ella finge obediencia hacia la nueva señora de Winter y simula ayudarla en sus tareas. Obviamente, la está midiendo. Está tratando de advertir cuán vulnerable a sus insidias y retos puede ser la nueva esposa de Maxim. Poco a poco se da cuenta de que es tan frágil como un pajarito y que puede dominarla por completo. Al principio la amonesta con impostada delicadeza, luego le restriega con qué grado de sofisticación se comportaba Rebecca, con el objetivo de marcar con ella una abismal distancia. Presumiendo de todo lo que hacía la fallecida primera señora de Winter, logra que la segunda señora procure imitarla, para ganar el amor de su esposo, al que cree esquivo. Así, convoca a una fiesta de disfraces y es la propia bruja Danvers la que la convence de cómo disfrazarse.

Maxim de Winter reprende a su mujer no porque la considera menos que Rebecca, al vestir el mismo disfraz. Lo hace porque es iracundo y no sabe manejarse bajo presión, más aún porque, en realidad, odia a su primera esposa y no soporta el recordarla. Pero como la actual señora de Winter no lo sabe, el ama de llaves aprovecha la situación para pretender dar su tiro de gracia. La pesarosa señora de Winter le reclama a su sirvienta por qué la odia tanto al punto de haberle

tendido tan pérfida trampa. Ésta ya se siente dueña de la situación y luego de insultarla, la induce a suicidarse. Se coloca detrás de ella, muy cerca, como un ventrílocuo con su muñeco y con inquietante suavidad le invita a quitarse la vida. Las palabras de aquella víbora resuenan con voz sedosa aunque tóxica a la vez. Su propuesta es persuasiva. La muchacha, que cuando se desempeñaba como dama de compañía se sentía disminuida permanentemente por su patrona, ahora se siente un desperdicio frente a su esposo, a la señora Danvers y, en especial, frente a Rebecca. De pronto, la posibilidad de matarse y acabar con todo le resulta atractiva.

La evolución del desasosiego de la señora de Winter en la escena de la inducción al suicidio es esencial para comprender por qué la joven considera aceptable suicidarse. Primero trata de retar a la señora Danvers, pero ésta ya no la espera con fingimientos. En forma directa la encara y la trata como a un basurero. La patrona llora desconsolada sobre la cama porque entiende que nada puede hacer contra su sirvienta, la que parece convencerla de que Maxim no sólo no la ama, sino que la desprecia. Cuando el ama de llaves fríamente abre las ventanas y le ordena que se acerque a tomar aire, la señora de Winter, totalmente dominada, obedece sin miramientos. Su llanto es ahora más sosegado y cuando la víbora la induce a matarse, ésta abre los ojos reflexivamente ponderando que el fin de su vida será el fin de su sufrimiento.

Joan Fontaine relató que el proceso de adaptación a la personalidad de la señora de Winter, no le fue fácil. Hitchock la intrigaba, haciéndole creer que en el equipo de filmación, todos, con excepción de él, la detestaban. El objetivo que implica Donald Spoto, era el de crear en la Fontaine una inseguridad similar a la que viviría su personaje en la película[134]. Es decir, según Spoto, Hitchcock hacía con la joven actriz, lo mismo que la señora Danvers hacía con su patrona. Más allá de la certeza de aquella motivación, lo cierto es que la segunda señora de Winter, sí parece perpleja por deficiencias en su autoestima con relación al resto de personajes de la película. Esto puede apreciarse, inclusive, desde su insana dependencia a su patrona, al principio del filme, cuando literalmente es rescatada por Maxim, quien le anuncia a la ricachona empleadora de la muchacha, que

pretende casarse con ella. Después, su inseguridad se acrecienta cuando llega a Manderley y se enfrenta a un estilo de vida que jamás soñó. La vigilante servidumbre, las iras de Maxim, la impertinencia del primo Jack Favell, la insidia de la señora Danvers, los gigantescos espacios de la mansión, y el fantasma de Rebecca, todos ellos apabullan a la pobre criatura que apenas sabe sonreír. Es sobre la base de esa pesadísima carga psicológica que claramente no estaba preparada para manejar, al punto de que su corta estadía se ha convertido en un infernal sendero de fracaso tras fracaso, que la segunda señora de Winter considera aceptable suicidarse.

Difícilmente la obstinación de la señora Danvers por Rebecca pueda considerarse maternal. Es claro que ella estaba fascinada por su patrona Se trata de un enamoramiento claramente enfermizo[135]. No es complicado, en dicha línea, imaginar cómo pudo haber sido la relación entre ambas. La propia señora Danvers nos aproxima al conocimiento de esta situación con su relato. Ella era su brazo derecho, su compinche, su confidente. Rebecca era una desalmada, infiel y carente de todo tipo de empatía. ¿Cuánto pudo influir la señora Danvers en Rebecca y cuánto ella en su ama de llaves? Aunque la obstinación de la sirvienta pareciera indicarnos que ella fue una aprendiz de la primera señora de Winter, yo prefiero pensar que existía una perversa retroalimentación. En una escena previa, la señora Danvers recuerda con agrado cómo peinaba la hermosa cabellera de su patrona, luego de que ella regresaba reluciente de alguna fiesta. Así, al tiempo que, detrás de ella, acariciaba sus cabellos, ¿cuántos aplausos y consejos viles le habrá dado la sirvienta a su patrona, mientras que ésta presumía de sus maldades? De igual manera, la señora Danvers se ubica detrás de la segunda señora de Winter para intoxicarla con sus intrigas y aconsejarle matarse.

Un punto de especial interés es la propia Manderley. La imponencia deslumbrante que tiene ante los ojos de la joven señora de Winter cuanto la ve por vez primera, se contrapone a su derrumbe cuando la señora Danvers decide incendiarla, al sentirse derrotada, al final de la película. Después de todo, Manderley es Rebecca y por ello apabulla y aterra a la nueva señora de Winter, mientras que el ama de llaves, decide morir con ella, abrasada por las llamas que la consumen,

cuando se entera que la maldad de su patrona ha sido finalmente revelada.

# FOREIGN CORRESPONDENT

**Foreign Correspondent** ***(Enviado Especial) fue la segunda película americana de Hitchcock. Filmada en plena Segunda Guerra Mundial, la historia termina siendo una sutil llamada de atención a la inacción de Estados Unidos en el conflicto bélico.***

***Basada en la memoria política*** **Personal History** ***(1935) del escritor y periodista norteamericano Vincent Sheean, el filme, nominado al Oscar a mejor película, relata la peligrosa misión de un corresponsal neoyorquino, el que, en busca de un reportaje sobre la inminencia de la guerra, se ve sumergido en una mortal red de espionaje.***

**Ficha:**

Productora: Walter Wanger Productions
Año: 1940
Guión: Charles Bennett, Joan Harrison.
Intérpretes: Joel McCrea (John Jones), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher), George Sanders (ffolliott136), Albert Bassermann (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (Mr. Powers).
Duración: 115 minutos
País: Estados Unidos

## La redención del villano en *Enviado Especial*:

*El peligroso líder de un grupo de espías en el inicio de la Segunda Guerra Mundial, aprovecha una circunstancia trágica y extrema para redimir sus culpas, al sacrificar su propia vida, salvando la del resto de sobrevivientes de un accidente aéreo.*

John Jones es un periodista audaz y competente, aunque un tanto ignorante en temas políticos. Su jefe, el señor Powers, hombre fuerte del diario *Globe* de Nueva York, le encomienda viajar a Europa para traer noticias sobre el inminente inicio de la Segunda Guerra Mundial, ordenándole especialmente entrevistar a un político y diplomático holandés, llamado Van Meer, quien es definido por Powers como "la pieza clave de la situación actual europea". Powers presenta a Jones con Stephen Fisher, un político inglés y líder del Partido de la Paz Universal, íntimo amigo de Van Meer y gestor con él de los más importantes esfuerzos destinados a evitar la materialización de la guerra. Fisher es un hombre de dinero, de muy buenas maneras, elegante y sofisticado.

Ya en Londres, Jones se entrevista con el viejo Van Meer. La reunión es infructuosa, el holandés es extremadamente desconfiado y hermético. No sólo no responde las preguntas que se le hacen sobre la guerra, sino que además desvía la conversación hacia temáticas

intrascendentes y aburridas. Jones conoce también a Carol Fisher, hija de Stephen y totalmente comprometida con la causa del Partido de la Paz Universal. Carol ama en extremo a su padre y le admira profundamente. Jones y Carol se sienten inmediatamente atraídos.

Algunos días después Jones viaja a Amsterdam, para cubrir una conferencia de paz que va a realizar Van Meer. Sin embargo, éste es "asesinado" con un disparo mientras acude a la cita[137], aunque luego se descubre que no está muerto[138] sino secuestrado por espías extranjeros que necesitan obtener la información de una cláusula secreta de un tratado de paz suscrito por aquél. Uno de los líderes de este grupo de espías resulta siendo Stephen Fisher[139], quien con sus peligrosos matones, ha logrado doblegar a un atormentado Van Meer, torturándole cruelmente para conseguir descifrar aquel secreto que será muy útil para su país en la guerra[140].

Fisher, habiendo cumplido su importante misión, convence a su hija de que lo acompañe a Estados Unidos y se embarcan en un vuelo trasatlántico. Es ahí donde comienza la redención del villano. Una espectacular toma frontal del avión cuatrimotor, surcando las nubes se complementa con el acercamiento de la cámara a una de las ventanillas del lado izquierdo de la nave, introduciendo a los espectadores a la propia cabina, en donde vemos a Fisher y su hija en ejercicio de lectura. La cámara comienza a desplazarse hacia la derecha y advertimos que Jones y ffolliott han conseguido tomar el mismo avión. En pleno viaje, un mensaje remitido a ffolliott en el que se le informa que todo ha sido descubierto y que Fisher será detenido apenas aterrice el avión, es interceptado y leído por éste, quien comprende que no le queda más remedio que revelarle a su querida hija su verdadera identidad y anticiparle lo que ocurrirá.

Carol, aparentemente consciente de la preocupación que percibe en su padre, reflexiona: "Sería bonito que pudiéramos seguir volando para vivir entre las nubes", a lo que el padre responde con una mirada nostálgica: "Sí, sería muy bonito". De inmediato, se despercude y le responde que lo mejor será pensar en un "aterrizaje forzoso". Carol abatida le pregunta si lo que tiene que revelarle está relacionado con Van Meer y Krug, su torturador, y él se lo confirma, contándole toda

la verdad. Sin embargo, algo impensado sucede, barcos alemanes comienzan a disparar al avión, creyendo que se trata de un bombardero inglés. El ala izquierda es seriamente dañada y los pilotos no logran controlar la estrepitosa caída de la aeronave. El avión se estrella contra el océano y las aguas comienzan a inundarlo[141]. Los viajantes desesperados corren dentro de la cabina procurando aprovechar los escasos espacios de aire que quedan, pero poco a poco se comienzan a ahogar. El sobrecargo consigue romper una de las ventanas de la aeronave y algunos pasajeros fugan a través de ella, subiendo al techo y trasladándose con dificultad hacia el ala del avión, sobre la que intentan mantenerse a flote en medio del embravecido Atlántico. Jones, Carol, Stephen Fisher y ffolliott, han conseguido salvarse junto con otras tres personas. A unos metros avistan al piloto, sostenido en el ala trasera del avión que comienza a hundirse. Éste se avienta al mar y nada hacia la accidental balsa en la que se refugia el resto de sobrevivientes. Uno de ellos protesta y con razón; el peso es ya suficiente y con la subida del piloto el riesgo de hundimiento es muy alto.

El villano Fisher se hace consciente del peligro que representa el sobrepeso sobre el ala. Observa el turbulento movimiento del océano y advierte, en contraste, la tranquilidad de su hija cuando Jones se acerca a ella y la abraza; sin más, se quita el chaleco salvavidas y se arroja a las aguas. Carol grita cuando advierte que su padre ya no está, Jones intenta salvarle, pero es en vano, Stephen Fisher ya se ha hundido.

* * * * *

**La escena es preciosa en tanto resalta el dolor y vergüenza del villano Fisher, al verse obligado a desnudarse moralmente frente a su propia hija, lo que tiene como punto de impulso el inocente comentario que hace Carol cuando reflexiona, al mirar a través de una ventanilla, sobre lo hermoso que es viajar en avión. Así, el amor candoroso que padre e hija se tienen, revela en la anunciada ilusión de "vivir entre las nubes", el deseo íntimo de ambos de volver a las remotas épocas en las que Fisher y su pequeña hija jugueteaban y disfrutaban de la vida sin las**

**perturbaciones propias de la guerra y las exigencias políticas.**

Pero Fisher sabe muy bien que el vivir entre las nubes no es más que un espejismo lejano que su compleja historia personal no se puede permitir, por lo que sacude sus brevísimas ilusiones y anuncia a su hija la necesidad de un "aterrizaje forzoso". Allí comienza la revelación de una traición que Carol claramente lleva guardada en su subconsciente, en tanto que su reacción, más que de indignada sorpresa, es de un abatimiento que acusa haber sido postergado y que se materializa cuando luego de escuchar las primeras palabras de su padre, le inquiere directamente si le hablará sobre Van Meer. Es por ello inquietante ver cómo Carol, al fin y al cabo, continúa siendo una aliada emocional de su padre, al mencionar el nombre de Van Meer, facilitando así en su avergonzado progenitor la continuación de su inesperada redención, por el hecho de haberla engañado, al tratar de servir a los intereses de su propio país.

Hitchcock era especialista en romper esquemas. El tratamiento que le da al personaje de Stephen Fisher no es solamente audaz sino también muy inteligente. Nuestro director no cae en el facilismo de satanizar al enemigo; ni siquiera porque la película se da en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y tiene un claro propósito propagandístico a fin de promover la participación de los Estados Unidos en el conflicto[142]. Ya en la escena de la caída del avión se había anticipado esta práctica hitchcockniana de humanizar a los "villanos" de la historia, cuando el navegante le anuncia al piloto que el barco que los ha bombardeado es alemán y que sus tripulantes se disculpan porque creyeron que la aeronave era un bombardero inglés, ofreciéndoles ir en su ayuda apenas amaricen en el Atlántico. Siempre en el estilo de Hitchcock, la humanidad está dada dualmente, tanto por el error cometido por los alemanes –"villanos" en la guerra–, como por su preocupación frente a las consecuencias de dicha mortal equivocación.

Sin embargo, esa dualidad no es sino un muestra de aquélla que Hitchcock exhibe con audacia durante toda la película: el villano, Stephen Fisher, es un hombre extremadamente sensible y de buenas maneras, dentro de los límites, por supuesto, de sus cuestionables objetivos políticos. Podría decirse que ésta no es una novedad en el

cine de Hitchcock ya que en varias de las historias trabajadas por el director inglés, los villanos evidencian una afabilidad y delicadeza de la que carecen los héroes de dichas historias. Eugenio Trías los define como la "prosapia de criminales elegantes de guante blanco", destacando a Gavin Elster, el trabajador y pausado esposo, aparentemente preocupado por la salud de su atormentada mujer en *De Entre los Muertos* (Vertigo); el magnífico y carismático tío Charlie en *La Sombra de una Duda* (Shadow of a Doubt); el refinado y muy enamorado Alexander Sebastian en *Encadenados* (Notorius), o los malos de películas como *39 Escalones* (The 39 Steps) o *Alarma en el Expreso* (The Lady Vanishes)[143]. Por su lado, Huayhuaca hace un desarrollo simétricamente opuesto a partir del análisis de la capacidad de Hitchcock de llevarnos a la sobrevaloración de unos "héroes" más bien débiles y aberrantes, pero presentados de una forma tan oblicua y maliciosamente ornamentada que los hace atractivos y hasta glamorosos, mientras que los "malos", muchas veces principistas y auténticos, terminan siendo odiados por nosotros, precisamente por lo que Huayhuaca define como "el endemoniado arte hitchcockniano de manipular al espectador y de hacerle sentir (y desear) lo que a él le viene en gana"[144].

Ahora bien, en *Enviado Especial* Hitchcock va mucho más allá. El juego de dualidades con el que se trabaja al personaje de Stephen Fisher está hecho con el cuidado de una alta cirugía cinematográfica. Si profundizamos en el análisis de la historia y la procuramos ver con la máxima objetividad, apreciaremos que Fisher es el único personaje de toda la película que lucha por sus principios, no obstante que es presentado como uno de los villanos. Fisher es uno de los líderes del grupo de espías enemigos que consigue hacer creer al mundo que es un impulsor de la paz y que el anciano diplomático Van Meer ha sido asesinado, cuando en realidad está secuestrado. Fisher es también la pieza clave que necesitaron los "villanos" para obtener que Van Meer confiese cuál era el contenido de la cláusula secreta que ayudaría a su país en la guerra; en otras palabras, el estratégico y esencial propósito de toda su misión es satisfecho gracias a él, cuando muy sutilmente –sin perder por un segundo su estilo elegante y delicado–, ordena que se torture al anciano para obligarlo a hablar. Lo que suceda con Fisher después de ello, en términos de importancia integral para la guerra,

resulta hasta cierto punto irrelevante. Por ello, su suicidio constituye su victoria final. Salva al resto de sobrevivientes del accidente aéreo e impide su apresamiento y un eventual juicio que podría ser peligroso para los intereses de su país. Una brillante dualidad más de Hitchcock, al ponernos de relieve que Fisher puede ser un adalid que está dispuesto a morir por proteger no sólo otras vidas, sino también el destino de un país al que indudablemente ama. Así, el éxito de Jones al lograr transmitir al diario *Globe* la primicia de lo ocurrido, es ridículo en comparación con todo lo que ha conseguido un Fisher a quien, muy probablemente, le corresponderá el título de héroe en su patria.

Pero atención, el tratamiento de Fisher es mucho más ambicioso que el del simple retrato de sus logros. Hitchcock trabaja hondamente en el personaje y el actor Herbert Marshall hace lo propio con la eficacia de un veterano. Fisher es un individuo sufriente en la historia. En la mayor parte de sus apariciones lo vemos ensimismado en sus pensamientos, con los hombros encorvados, el caminar pausado[145] y la mirada gacha. En el acto de la confesión que hace a su hija en la escena de su redención, previa al accidente aéreo, vemos a plenitud la esencia del personaje: está arrepentido, pero no por lo que ha hecho por su país, sino por haber engañado a Carol, a quien ama profundamente; *"usé los métodos de mi país porque nací con ellos", "yo no soy inglés, sólo tengo el acento… sólo eso"*. Es claro también que, educado como un inglés, no aprueba necesariamente dichos métodos, solamente los aplica porque "los tiene en su sangre"; eso explica su permanente presencia opaca y reflexiva durante casi toda la película, como cuando medita sobre lo absurda que resulta su conversación en torno a la necesidad de matar a Jones: *"después de todo soy un político… en cierto modo"*.

La construcción de Fisher y su redención son, en consecuencia, brillantes. Es un personaje frío en sus decisiones –criminales desde la óptica de los ingleses–, pero lo suficientemente sensible como para tomarse el tiempo de perturbarse por su doble vida. Aquellos ingresos a escena con su vistoso perro gran danés, le otorgan una primera imagen de imponencia que luego cede cuando vemos cómo engríe cariñosamente a su dócil mascota; y, el momento más conmovedor, es

ése en el que Fisher es dolorida víctima de las extorsiones de ffolliott quien le inventa que su hija, a la que ama en extremo, ha sido secuestrada.

Por ello, el suicidio de Fisher no es sino el súmmum de todo lo antes expresado. Ya ha cumplido su misión y ahora busca quebrar la única carga que pesa en su vida, la vergüenza de haber defraudado a su hija. En aquel brevísimo instante en que ve a Jones protegiendo a Carol al acercarse a ella sobre el ala que funge de balsa en las agitadas aguas del Atlántico, se descubre en su repentino pestañeo y expresión oportunista, la tranquilidad de descubrir que su hija ha encontrado el verdadero amor que suplirá la ausencia del suyo. Reflexiona así durante un par de segundos y decide recuperar el respeto que le tenía Carol, al salvar al resto de sobrevivientes, impidiendo por otra parte que el enemigo lo juzgue como espía. El objetivo del suicidio de Fisher es doble y la redención también: borra las culpas con su hija y termina siendo un héroe para su propio país.

# MR. AND MRS. SMITH

**Mr. AND MRS. SMITH (Matrimonio Original)** ***es una película atípica en la filmografía de Alfred Hitchcock, en tanto fue la única comedia disparatada que dirigió en su carrera, según él, como un favor para su amiga Carole Lombard.***

***Una pareja de esposos, con una relación más bien tormentosa, es notificada de que, por un tecnicismo legal, no están realmente casados. La mujer, indignada por la indiferencia del marido ante la noticia, decide castigarlo haciendo una verdadera vida de soltera.***

**Ficha:**

Producción: RKO Radio Pictures
Año: 1941
Guion: Norman Krasna
Interpretes: Carole Lombard (Ann), Robert Montgomery (David), Gene Raymond (Jeff), Jack Carson (Chuck), Philip Merivale (Mr. Custer), Lucile Watson (Mrs. Custer), Charles Halton (Mr. Deever), Emma Dunn (Martha), Betty Compson (Gertrude), Patricia Farr (Gloria), Georgia Carroll (mujer atractiva en el club).
Duración: 95 minutos
País: Estados Unidos. La historia se localiza en Nueva York.

**La guerra de celos en el Club Florida:**

*Una burda y arriesgada estrategia para causar celos a su esposa, termina poniendo en ridículo a un hombre desesperado por reconquistarla.*

Ann y David Smith tienen un matrimonio muy particular. Aunque se aman, su relación es tormentosa y complicada. Luego de una singular reconciliación, Ann, obstinada en el metódico escrutinio de su matrimonio, interpela a su marido: *"Si tuvieras que volver atrás, ¿te casarías conmigo?"*, a lo que él responde, luego de reflexionar durante unos segundos: *"Sinceramente, no. No es que desee estar casado con otra, pero cuando un hombre se casa renuncia a su libertad e independencia. Si tuviera que volver atrás, creo que me quedaría soltero"*. Aunque trata de ocultarlo, Ann se disgusta con esta respuesta y resiente que su esposo esté con ella sólo por costumbre.

Horas después, David y Ann se enteran de que por un tecnicismo legal y geográfico no están legalmente casados. A David le divierte la noticia y Ann, aunque insegura, confía en que David le pedirá que se casen nuevamente; como esto no ocurre de inmediato, se despierta la furia de la mujer, quien decide expulsar a David de la casa.

Ann comienza a hacer vida de soltera. Consigue un trabajo, utiliza su

apellido de soltera y tiene salidas nocturnas. David quiere volver con su mujer, pero ella se lo impide ferozmente, exigiendo respeto a su soltería. Jeff, el socio y mejor amigo de David, ofrece ayudarlo y lo cita a la casa de Ann para una cena, en donde David se queda pasmado al enterarse de que Jeff no sólo se ha puesto del lado de su mujer, sino que además tiene pretensiones sentimentales con ella y la invita, en presencia de él, a pasar una divertida noche de tragos y bailes en el famoso Club Florida.

David va a una sauna a procurar calmar su angustia y desesperación. Allí, Chuck, un cínico mujeriego que está bien enterado de sus penurias, lo recluta para salir con unas amigas en la noche. Chuck define a las chicas como "muchachas de la alta sociedad y de primera clase". David acepta con la condición de que vayan al Club Florida. Su claro propósito es el de generarle celos a su esposa.

Sin embargo, cuando David llega al Club Florida, se da con una ingrata sorpresa al descubrir que Gloria y Gertrude, las amigas de Chuck, no son especialmente atractivas y sí muy ordinarias. El local está repleto y lleno de alegres danzantes. David es ubicado al costado izquierdo de Gertrude, pero a su derecha, muy pegado a él, está una atractiva mujer que ha ido con un caballero fortachón. Ninguno de ellos forma parte del grupo de Chuck, quien con sus dos amigas están más interesados en fumar, consumir alcohol y comer a tragazones todo lo que se pueda. David, muy mortificado porque sabe que se expone al ridículo exhibiéndose frente a su esposa con un par de damiselas chocarreras, les sugiere retirarse a un lugar más tranquilo y oscuro. *"Tranquilo muchacho"*, le dice Gertrude, mientras expele groseramente humo de sus narices "*iremos a un lugar oscuro y romántico más tarde. Primero comamos"* termina de recomendarle, con una expresión y mirada que revelan que el propio David es objeto de sus apetitos.

Ann y Jeff llegan también al Club Florida y son ubicados en una mesa al frente de la de David. Él los ve y se pone muy nervioso. Se tapa el rostro con la carta de opciones del menú e intenta desesperadamente convencer a sus compañeros de retirarse: *"Hace un terrible calor"*, les dice casi con imploración. Chuck lo intenta tranquilizar y Gloria grita

de euforia mientras ve el platillo de faisán que un mesero les ofrece: *"¡Me comería un caballo!"*. Ann ve a su esposo y pone a Jeff al tanto de ello. Intentan disimular mientras se preguntan con quién está acompañado. David sabe bien que viene siendo objeto de escrutinio por parte de ellos y eso le agobia más. Esta parte de la escena está captada mediante un plano cercano del rostro atormentado de David, plano que luego se amplía para mostrarnos a las dos mujeres que le acompañan en cada uno de sus costados. En el derecho está Gertrude, bien entrada en años, desagraciada, guarra y corriente, con el cabello desordenado y pintado de rubio. La chabacana amiga de Chuck corta con dificultad la carne del plato que se le ha puesto para cenar, mientras le habla, con expresión de enojo, a la comida: *"¡así que quieres luchar!"*. En cambio, al lado izquierdo de David, la atractiva y desconocida mujer luce elegante y resplandeciente con un seductor vestido blanco escotado en el pecho y un magnífico peinado en su espléndida cabellera rubia. La hermosa muchacha sostiene suavemente una copa de licor con los delicados dedos de su mano derecha y observa con atención a los frenéticos danzantes.

David improvisa una audaz solución: sabe que el bullicio es su aliado y que su esposa no puede escucharle y aprovecha también que la bella chica que está a su lado izquierdo se encuentra ensimismada contemplando el espectáculo. Así, se tapa el costado derecho del rostro y se acerca al oído de la extraña y guapa mujer, fingiendo que le habla con confianza, dulzura y simpatía; en realidad, sólo mueve los labios en absoluto silencio. Ann, nerviosa, se llena de celos: *"Es más bien bonita, ¿no? ¿La conoces Jeff?*", le pregunta a su acompañante, quien sorprendido le responde que no. David siente que es eficaz su estrategia y continúa ejecutándola. La atractiva mujer bebe un poco de vino y, siempre mirando de frente, se mantiene ignorante de que el hombre que está a su derecha la viene utilizando como una perfecta herramienta para inquietar a su esposa. Ann, invadida por la indignación, simula una sonrisa y le pide a Jeff que la invite a bailar, a lo que éste accede de inmediato. Sobre el hombro de Jeff, Ann continúa mirando a su marido, quien disfruta de su triunfante maniobra. Ann, derrotada, retira la vista y hace que Jeff la lleve hacia el medio de los bailarines. David acaba de ganar esta batalla, pero no se da por satisfecho y descuida su táctica. Sigue aparentando que le

habla a la atractiva rubia de su costado, pero se ha acercado demasiado y no la mira, sino que dirige sus ojos a la pista de baile. La extraña percibe que algo singular viene ocurriendo, gira su cabeza hacia David y ve con sorpresa a un desconocido que, sin decir palabra alguna, abre y cierra la boca como un enajenado. La mujer alerta con el codo a su acompañante, un circunspecto y macizo hombre que mira con disgusto a David, quien continúa con sus movimientos bucales, hasta que advierte que ha sido descubierto, deteniendo con confusión y vergüenza su espectáculo. Si la escena en sí misma es hilarante, la secuencia se hace redonda con el golpe que David le da a su propia nariz para así pretender justificar su inmediata salida por una repentina hemorragia; situación de la que tampoco sale victorioso, en tanto Gertrude hace un escándalo al querer aplicar, con gritos y aspavientos incluidos, una táctica doméstica para detener el sangrado, la que consiste en echar al infortunado boca arriba y colocarle debajo de la nariz un cuchillo. Esto origina que todos los asistentes al Club Florida, incluidos Ann y Jeff, detengan su baile y sus chácharas para contemplar el singular espectáculo.

* * * * *

**Se trata de una secuencia indiscutiblemente *screwball*, ya que tiene todos los elementos de una comedia disparatada: 1) Clase social adinerada: Los sucesos se dan en el contexto de un festín de personajes de la clase alta. David se da el lujo, al comienzo de la película, de dejar de trabajar durante varios días, para poder resolver sus líos maritales; y, el departamento que ambos tienen, con ese ritmo de trabajo, es envidiable. 2) Extravagancia: Chuck, Gloria y Gertrude son personajes estrafalarios y destornillados. Él es capaz de ver en aquellas dos toscas mujeres, cualidades que claramente no tienen (incluso llega a decir que son de "primera clase"). De igual manera, en un contexto en el que la delicadeza de la mujer era un atributo necesario de su feminidad, ellas se comportan como famélicas y tragaldabas cuando, entre sus propias bocanadas de humo, se les sirve la comida. 3) Contagio de la extravagancia: David, por tratar de evitar el ridículo ajeno, termina protagonizando un irrisorio papel y cayendo en la vergüenza general. 4) Ritmo: Una característica esencial en las**

**comedias *screwball* es que el ritmo de acción sea frenético y sin solución de continuidad. Esto ocurre en la escena bajo estudio. La llegada de David al Club Florida nos lo revela de inmediato. Aquella caminata entre el ardoroso grupo de decenas de danzantes, que parecieran bailar entre los asientos y sobre los comensales, tropezándolos sin escrúpulos; los meseros cargando muebles y bandejas llenas de comida; la rapidez con la que se resuelve la falta de espacio de David, sentándolo en donde parece no caber ni una criatura pequeña; la agilidad con la que se sirve la comida y la forma tan rauda en la que Gloria y Gertrude mastican su cena; la intempestiva llegada de Ann, quien se ubica justo al frente del atribulado David; la cháchara muda de David y su posterior reacción cuando se siente derrotado, así como la estrafalaria forma en la que Gertrude pretende sanarle la hemorragia nasal. Todo aquel movimiento de la escena es veloz, hasta podría afirmarse que gozosamente vertiginoso. 5) Diálogo: Éste es ágil, pícaro y de doble sentido. La forma en la que Gertrude le dice a David que quiere comer, mirándolo con ojos de deseo, es de un estupendo doble sentido; de igual manera, cuando David pide ir a un lugar más oscuro, Gertrude le replica que eso será después y luego le pregunta si había estado antes en el Club Florida, a lo que David le responde: *"Frecuentemente, por eso es que quiero ir a un lugar más oscuro"*, develando que no quiere que lo miren con ella.**

En el documental corto para video, *Mr. Hitchcock Meets the Smiths* (2004) de Laurent Bouzereau, Peter Bogdanovich destaca que *Matrimonio Original* es probablemente la película más atípica de Hitchcock y refiere que no sólo no hay crímenes o asesinatos, sino que además es, básicamente, una comedia *screwball* que hizo como una forma de rendir tributo a su querida amiga Carole Lombard. En sus conversaciones con Truffaut, Alfred Hitchcock cuenta que Lombard le insistió en que le hiciera una película y que él aceptó en un momento de debilidad, por la amistad que tenía tanto con ella como con su esposo, Clark Gable. Añade el director que, como quiera que él no entendía el tipo de personas que protagonizaban la historia, se limitó a "fotografiar" las escenas que habían sido escritas por Norman Krasna[146].

Pienso, sin embargo, que hay algo más que eso. En *Matrimonio Original*, Hitchcock demostró que podía ser muy hábil en la elaboración de escenas de comedia situacional, como es la del Club Florida. El director de *Psicosis II* (*Psycho II*, 1983), el australiano Richard Franklin, explica muy bien esto en el ya mencionado documental *Mr. Hitchcock Meets the Smiths*. Hasta *Matrimonio Original* se sabía a ciencia cierta que Hitchcock gustaba de usar algún tipo de comedia en sus historias de suspenso; se trataba, sin embargo, de un humor de alivio, en muchos de los casos, a las situaciones de tensión que se presentaban, o, en su defecto, de un humor negro. Con esta película Hitchcock hace una comedia pura, directa, situacional y disparatada y lo hace con agudeza, ingenio y socarronería.

Hay además otra razón más profunda. La escena del Club Florida, al contener notas puras de comedia *screwball*, constituye una secuencia típica de comedia americana. El humor británico, en la época en la que la película fue filmada, era más bien el de un ingenioso contrapunto de diálogos y sátira social[147]; por el contrario, una vertiente importante de la comedia americana de los treinta y cuarenta, estaba marcada por la extravagancia y el humor físico[148]. Poco es lo que se habla en la escena del Club Florida, por el contrario, el mutismo de un personaje que finge hablar, es precisamente la divertida herramienta de jocosidad que se suma al bullicio y algarabía de la fiesta, con la ignorante complicidad de los tres chuscos personajes que no prestan atención al ridículo que está haciendo David, por estar concentrados en devorar la dura carne de ave que se les ha servido. Este americanismo puro, no puede ser casual y no debe ser interpretado, creo, como un simple favor de Hitchcock a la Lombard. En efecto, es verdad que *Posada Jamaica* (*Jamaica Inn*, 1939) había sido la última película que hizo nuestro director en Inglaterra, antes de decidir abandonar su país. Después de ella, filmó en Estados Unidos, *Rebecca* (1940) y *Enviado Especial* (*Foreign Correspondent*, 1940). La primera es una película "británica" por donde se le mire (actores, lugar donde se desarrolla la historia, estilo); el que haya sido hecha en Estados Unidos le da la nacionalidad pero no le quita su esencia inglesa. Por su parte, si bien *Enviado Especial* comienza en Nueva York y su protagonista, Joel McCrea, era californiano, la película tiene un carácter medular indiscutiblemente

europeo, en tanto la mayor parte del filme se desarrolla entre Londres y Amsterdam y termina, más bien, llamando la atención a los Estados Unidos por su inacción frente a la amenaza nazi.

En cambio, *Matrimonio Original*, era la perfecta oportunidad para Hitchcock de ganarse el afecto del público estadounidense, realizando una película cien por ciento americana. Debió entonces constituir un reto fundamental para el director aprender y trabajar el humor del pueblo americano. Esto es confirmado por Spoto, quien, luego de revisar los archivos de la RKO, refiere que Hitchcock sí deseaba mucho trabajar con Carole Lombard y estaba muy entusiasmado por aquella idea en particular, llegando incluso a citar las palabras del director durante la primera semana del rodaje: "Deseo dirigir una típica comedia americana acerca de típicos americanos"[149]. Hitchcock asumió el reto que se autoimpuso y el resultado fue muy respetable.

# SUSPICION

**Suspición** ***(Sospecha) fue la primera película producida y dirigida por el propio Hitchcock. Se trata de la única película del maestro que consiguió un premio Oscar® a mejor actuación (Joan Fontaine). Fue adaptada por Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, de la obra "Before the Fact" (1932) de Francis Iles.***

***En* Suspición *una tímida joven contrae matrimonio con un seductor apostador, quien luego de la luna de miel comienza a comportarse de una manera extraña, al punto de generar sospechas en su sufrida esposa, la que termina por creer que se trata de un peligroso asesino.***

**Ficha:**

Producción: RKO Radio Pictures
Año: 1941
Guión: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville Intérpretes: Cary Grant (Johnnie), Joan Fontaine (Lina), Cedric Hardwicke (general McLaidlaw), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Mrs. McLaidlaw), Auriol Lee (Isobel Sedbusk).
Duración: 99 minutos
País: Estados Unidos

**El vaso de leche en *Sospecha:***

*¿Alguna vez un vaso de leche ha resultado tan siniestro como el de esta escena? Hitchcock pone el acento en esta inofensiva merienda, al cultivar en los espectadores el temor sobre las posibles intenciones criminales de un personaje que con el paso de los minutos va convirtiéndose de encantador a tenebroso.*

Lina es una joven insegura y apocada; sufre de debilidad de carácter y no es capaz de confrontar lo que le resulta incómodo o injusto. Johnnie es tan simpático y seductor, como gracioso y atrevido. Él llena todos los vacíos de Lina, o al menos eso es lo que ella cree, cuando en los primeros minutos de la película se desarrolla fugazmente la historia de cómo se conocieron y en qué forma Lina se presta un poco del valor de Johnnie para dejar a sus adinerados padres, los esposos McLaidlaw, y casarse con Johnnie en secreto.

Luego del regreso de una costosa luna de miel, Johnnie lleva a su esposa a conocer su nueva casa, una mansión de lujo que no tiene nada que envidiar a la de los padres de Lina. No ha terminado ella de encantarse por la magnificencia de su residencia, cuando los primeros toques del verdadero Johnnie, le son expuestos por él mismo. El fascinante esposo no tiene trabajo y tampoco rentas; ha pagado la luna

de miel con préstamos que ya están siendo exigidos en su cobro; y pretende que Lina se haga cargo de los gastos venideros, incluida la casa, con la fortuna de su familia.

En los minutos que continúan en el filme, Johnnie sigue siendo gracioso y simpático; no obstante, más facetas negativas se van conociendo de él en el desarrollo de la historia. Se trata de un sinvergüenza vividor, jugador, ladrón y mentiroso. Se introduce luego un nuevo personaje en la historia, el afable Beaky, amigo cercano de Johnnie, quien devela algunos otros rasgos propios de la viciosa personalidad de éste: *"Enojarse con Johnnie es una pérdida de tiempo"*, le dice riéndose a Lina.

Entendemos en dicho punto que Lina, una criatura tímida y débil como una niñita asustada que busca la protección de una figura viril que la proteja, se ha casado en realidad con otro "niño", pero éste es travieso e incorregible. De hecho, el propio Beaky es una personaje infantil más, cómplice de Johnnie y dispuesto a celebrarle todas sus ocurrencias y engaños.

El punto de quiebre de la historia se da cuando Lina intenta prevenir a Beaky de que no haga un negocio determinado con Johnnie y éste la sorprende y la regaña con un enojo que linda con la amenaza misma. Es a partir de entonces que el personaje de Johnnie se va trasformando gradualmente. Su imagen deja de ser fresca y alegre y se convierte en pesada y oscura. Hitchcock trabaja bien esa transformación: con sombras siniestras que proyecta Johnnie, cada vez que se le muestra caminando; al imprimirle a su expresión la gravedad de una mancha moral; y, al procurarle algunas apariciones, casi fantasmales, cuando se acerca a su esposa.

La infeliz Lina pasa sus días alimentando un temor hacia un esposo al que todavía ama, aunque siente no conocerlo verdaderamente. Hay vaivenes marcados en la sensibilidad de Lina hacia Johnnie; cualquier elemento, por mínimo que sea, que le permita recuperar su confianza en él, no es sino un breve respiro, en la compleja convicción de que Johnnie es un criminal peligroso. Así, sospecha que Johnnie matará a Beaky en un paseo que organiza aquél; esto no ocurre en ese

momento, pero Beaky muere días después en circunstancias sospechosas.

Una carta le llega a Johnnie y Lina logra leerla. La compañía de seguros le informa que no puede darle dinero y que sólo podrá tenerlo si Lina muere. La paranoia de Lina aumenta justificadamente y su convicción de que será asesinada por su amado pero temido esposo, se manifiesta sin dudas ni reservas cuando su amiga Isobel Sedbusk, escritora de novelas de misterio, le cuenta que Johnnie le ha pedido el nombre de un veneno que puede matar sin dejar rastro en la autopsia. Isobel se lo ha dado creyendo que Johnnie sólo quiere escribir su propio libro. Lina se convence así de que Johnnie está resuelto a matarla[150].

A continuación, vemos un reloj de piso que precede con el frenético golpe de su segundero, la imagen de una Lina resignada y aterrada, esperando en su cama el desenlace fatal. En seguida, se ve el recibidor de la mansión. Está vacío y tenebroso. El gran ventanal del techo proyecta unas sombras siniestras en el suelo, que simulan un enjaretado. A continuación, la súbita apertura de una puerta deja entrar una luz potente, a la que se suma un sonido trepidante de suspenso. De inmediato, una sombra amenazante se proyecta sobre el piso del recibidor.

Una siniestra silueta apaga las luces de la cocina y el suelo queda iluminado sólo por la Luna. Johnnie ha dejado por entero las características con las que se nos fue presentado. El niño travieso, simpático e incorregible ha desaparecido. Ahora vemos desde lo alto a un hombre oscuro y de andar pausado, que sostiene entre las tinieblas un pequeño azafate con un vaso de leche.

Los espectadores hemos visto y escuchado, durante los últimos minutos de la película, conversaciones y diatribas sobre un mortal veneno que no deja rastros. Sabemos que Johnnie se ha interesado por dicha sustancia. Al verlo ahora con un vaso de leche, deducimos qué es lo que contiene y cuál será su destino. Johnnie camina entre las sombras lineales, paralelas y cruzadas que se proyectan desde el techo como una telaraña. Parece, en efecto, una araña que se acerca sin

reservas a devorar a su presa, subiendo sin apuros por las largas escaleras de la mansión.

Oscuro y perturbador, su andar es calmo pero decidido. Una música de fondo acompaña la escena, se trata del valse de Johann Strauss, *Wiener Blut*, aquél que alegró a la pareja en sus mejores momentos. El acento de la caminata está puesto en el vaso de leche. A diferencia de nuestro siniestro sospechoso, el color blanco del alimento es brillante[151]. Esto se mantiene así hasta un primer plano en el que se enfoca sólo el vaso de leche por la aproximación de Johnnie a la cámara. Luego vemos a Lina, pequeña y asustada, atrapada entre sus sábanas como si fuera una mosquita presa de resignación en una telaraña. Ve cómo Johnnie entra con el vaso de leche y se acerca a su cama, colocando el líquido sobre la mesa de noche. Lina no dice nada, sólo observa al sospechoso vaso y a su esposo.

Johnnie se sienta sobre la cama y le dice con tono adusto: *"Buenas noches Lina"*, mientras le da un beso al que ella accede sin reservas. Muy pocas veces ha usado Johnnie el nombre de su esposa en la película; siempre se ha referido a ella como "carita de mono". En este punto, dicho apelativo ha sido olvidado y el frío beso que le da a su mujer, dista mucho de las expresiones de cariño que ambos se obsequiaban al inicio de la historia. Parece más bien la parte final de la lectura de una sentencia a muerte. Luego Johnnie se retira con la misma expresión inicua y andar misterioso, y deja a Lina sola, observando con conmovedora resignación su bebida. En ese punto final de la escena surge la pregunta sobre la decisión que tomará Lina respecto del vaso de leche y se acentúa nuestro temor sobre los verdaderos propósitos de Johnnie.

* * * * *

**La puesta en escena es genial. Hitchcock recurre a sus iniciales influencias del expresionismo alemán, plasmando las emociones que, a dichas alturas, subyacen a la relación entre los personajes: miedo, peligro, amenaza. Esa sombra tenebrosa del sospechoso personaje y la forma en la que aparece en escena, nos recuerda a la del Nosferatu subiendo las escaleras en la película de F.W.**

**Murnau de 1922 o a los ataques de Cesare en *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene.**

Es una lástima que el desenlace de la película no haya estado a la altura de esta escena. Se ha señalado que la RKO Radio Pictures obligó a Hitchcock a absolver de culpa al personaje de Johnnie porque era impensable para el público de la época la concepción de un Cary Grant asesino. Sin embargo, Donald Spoto, el biógrafo de Hitchcock pone esto en duda al sostener que los memorandos originales de la película, revelan que fue el propio director el que quería desarrollar un filme sobre las fantasías paranoicas de una mujer[152].

Por el contrario, en la obra original de Francis Iles, seudónimo de Anthony Berkeley, el personaje de Johnnie no sólo era un sinvergüenza apostador, sino también un abierto ladrón, falsificador y estafador. Además, Johnnie es presentado como el verdadero responsable de la muerte de su suegro (en la película el general McLaidlaw muere de un infarto, sin que Johnnie tuviese participación), al incitarlo a hacer ejercicios físicos que le produjeron una muerte súbita. De igual manera, Johnnie es quien induce a su amigo Beaky a cometer una imprudencia que lo lleva a la muerte; situación de la que Johnnie es excluido, sin reparos, al final de la película.

Finalmente, la belleza de la historia original está puesta en el enfermizo amor de Lina hacia Johnnie, ya que lo quería no sólo a pesar de todos sus defectos y comportamientos criminales, sino además sabiendo que él pensaba asesinarla. Lina estaba embarazada de Johnnie en la novela y como sabía que no podía haber un hijo de un hombre tan malvado, pero a quien amaba mucho, escribe una nota de suicidio y se bebe el vaso de leche efectivamente envenenado[153]. Así salva a su amado de una condena y al mundo del engendro de un criminal tan peligroso. La película, por el contrario, termina con un final típicamente tranquilizador y absolutorio, con un Johnnie redimido de sus pecados y dispuesto a salir adelante, a pesar de todas sus deudas, pero con el apoyo decidido de su ahora confiada esposa. En la escena final, luego de que todo se aclara, se ve a ambos en el carro manejado por Johnnie, quien extiende su brazo izquierdo para

abrazar a su amada, mientras una música llena de optimismo nos anuncia que todo ha terminado bien[154].

# SABOTEUR

**SABOTEUR (Sabotaje)**, ***es una película de suspenso que tiene la particularidad de ser el primer filme de Hitchcock con un reparto completamente americano. La historia se desarrolla en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y contiene un velado mensaje de apoyo a la intervención de Estados Unidos en el conflicto.***

***Un sencillo trabajador es acusado injustamente de ser un saboteador que ha ocasionado un voraz incendio en una fábrica de aviones, donde además ha fallecido su mejor amigo. Él, con la ayuda de una temerosa joven, huye de la policía intentando atrapar al verdadero criminal, sin imaginarse que en el camino se toparía con una peligrosa organización dispuesta a causar más atentados.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Frank Lloyd Productions y Universal Pictures |
| Año: | 1942 |
| Guion: | Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker |
| Interpretes: | Priscilla Lane (Pat), Robert Cummings (Barry Kane), Otto Kruger (Tobin), Alan Baxter (Freeman), Clem Bevans (Neilson), Norman Lloyd (Fry), Alma Kruger (Mrs. Sutton), Vaughan Glaser (tío Phillip) |
| Duración: | 109 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**La caída del villano desde la Estatua de la Libertad en *Sabotaje:***

*Un peligroso criminal se sostiene con dificultad desde lo alto de la Estatua de la Libertad y la única oportunidad de salvar su vida depende de los esfuerzos y la buena voluntad del hombre cuya vida ha desgraciado.*

Barry Kane, un joven correcto y de buenos sentimientos, se convierte circunstancialmente en el principal sospechoso del incendio provocado en una fábrica de aviones en California, durante la Segunda Guerra Mundial. El extinguidor que le ha dado a su amigo, para que aplaque el fuego, estaba lleno de gasolina, lo que produce la trágica muerte de éste y dirige la mirada de los investigadores hacia el decente Kane.

Kane sospecha que Frank Fry, un misterioso y hostil personaje, al que conoció el día del incendio y quien le entregó el fatal extinguidor, es el verdadero culpable. La policía, sin embargo, no le cree, en tanto ningún Fry trabaja en la siniestrada fábrica. Kane aprovecha una oportunidad para fugarse.

En su desesperada huida, Kane viaja hasta el rancho Deep Springs, en Springville, California, ya que recuerda haber visto que Fry tenía una carta con dicha dirección. Ya en el rancho, Kane se entrevista con el

señor Tobin, un simpático millonario que dice no conocer a Fry; sin embargo, Kane descubre que ello es falso y que Tobin no sólo sí lo conoce, sino que además está comprometido en el atentado de la fábrica de aviones.

Tobin logra que Kane sea detenido y aunque su clamor de inocencia no es escuchado por los duros policías que lo arrestan, aprovecha un descuido de éstos para huir con las manos esposadas. En medio de una copiosa lluvia, se refugia en la cabaña de un amable hombre ciego, quien luego le presenta a Pat, su sobrina, la que al descubrir que Kane lleva las esposas y es el sospechoso del incendio, alega por entregarlo a la policía. No obstante, su tío la compromete a no hacerlo y le pide que lleve a Kane a que le saquen las esposas.

El curso de la historia enfoca la desesperada huida de Kane, con la ayuda de Pat, quien pasa del recelo al enamoramiento. Kane descubre también que Fry y Tobin pertenecen a una organización criminal y terrorista que tiene como objetivo desestabilizar al gobierno y que está integrada por personas respetables y adineradas de la sociedad americana, como la señora Sutton.

Kane sabe que el próximo proyecto de sabotaje de los conspiradores, es el de atentar contra la botadura del buque *USS Alaska*, en el astillero de Brooklyn en Nueva York, ciudad a la que ha conseguido ir, engañando a unos saboteadores, al hacerse pasar como miembro de la organización. Kane encuentra a Fry en el interior de una camioneta, cerca del astillero. El criminal está a punto de apretar el botón con el que detonará la nave y Kane, luego de luchar con él, logra impedir que lo haga en el momento planeado del inicio de la botadura, por lo que la tragedia es menor a la esperada.

Luego de algunas persecuciones y un tiroteo dentro de un cine en plena función, Fry logra escapar y se dirige en un *ferry* hacia la Estatua de la Libertad. Pat lo ha seguido y ha alertado telefónicamente a los agentes del FBI quienes instruyen a la chica a distraer al criminal, mientras ellos llegan al monumento con Kane, a quien han logrado detener.

En el interior de la torre-cabeza de la Estatua de la Libertad, Pat, en efecto, finge seducir a Fry, hasta que él advierte con sobresalto que policías y agentes del FBI están corriendo hacia la efigie, por lo que huye subiendo hacia la mano derecha de la estatua que sostiene la antorcha. Cuando Kane llega tras él, encuentra su pistola, caída durante la fuga, la toma y prosigue su persecución. Sale por una pequeña puerta que está en la base de la antorcha y, luego de unos segundos, encuentra a Fry, muy afectado por el frío y sin otra vía de escape, salvo el precipicio que lo rodea. Al ver a Kane, armado con su propia pistola, el criminal retrocede hasta la baranda, que es su límite. De súbito, Kane le apunta y grita *"¡Vamos Kane!"*. Éste, sobresaltado, pierde el equilibrio y cae hacia atrás.

Fry logra, sin embargo, sostenerse con ambas manos, del "músculo" que está entre el dedo pulgar e índice de la estatua, ante la alarmada mirada de Kane. Una imagen captada desde arriba, muestra a Fry, azotado por el viento, asiéndose con gran dificultad en la cumbre de la estatua, sobre el panorama del tránsito de las calles de Manhattan[155]. Kane se acerca a él para intentar sacarlo de esa crítica situación. Fry desesperado, mira a su imprevisto auxiliador, mientras aferra sus dedos a la mano de la estatua que se ve cada vez más resbaladiza. Kane verifica que está bien sujeto y acerca su mano a Fry, tomándolo de la manga izquierda del saco.

Pat, un policía y dos agentes aparecen por la base de la antorcha y barajan posibilidades de ayuda. *"¿Puedes afianzar los pies?"*, le pregunta Kane a Fry y éste ahogado por el terror le responde que no. *"¡Conseguiremos una soga!"*, les gritan desde arriba y Kane anima a Fry a aguantar, quien agradecido, le promete: *"Probaré tu inocencia. Te juro que lo haré. Probaré tu inocencia"*.

La sucesión de imágenes que, con un ritmo nervioso, subsigue, alterna el progresivo e inevitable descoserse de la manga de Fry, con diversas vistas del escenario donde ocurre la agonía del criminal y los esfuerzos del héroe por salvarlo: la Estatua de la Libertad, captada desde lo alto; el rostro imperturbable de ella, vista desde abajo, con algunos desentendidos turistas en su corona, mientras Kane se esfuerza con denuedo para salvar la vida de Fry; el brazo firme de la estatua y su

faz imponente bajo el celeste firmamento. Una toma final de la manga que está a punto de desprenderse del saco y luego el rostro de Fry que, girando hacia su izquierda, evidencia que termina el tenso optimismo de salvar su vida, al advertir con espanto lo que ocurre con su manga. *"¡Diles que se apresuren! ¡La manga!"*, le ordena con mirada suplicante a Kane, para luego cerrar los ojos con fuerza y marcado abatimiento.

Kane, con expresión pesimista, procura hacer su último esfuerzo por sostener al infeliz asesino; sin embargo, el cuerpo de éste comienza a deslizarse y la manga se desprende finalmente de su saco, quedando en las manos de Kane, mientras el aterrado criminal cae al precipicio, moviendo las manos y piernas y gritando en forma sostenida[156]: *"¡Kaaaaane!"* Éste observa con pesar el deceso del hombre que por poco destruyó su vida, cierra los ojos y deja que el viento se lleve la manga del infortunado personaje, reflexiona unos segundos y emprende con cuidado su retorno a la base de la antorcha, escalando sobre el dedo índice de la estatua. Arriba es ayudado a subir por un policía y es recibido con cariño por una emocionada Pat. La película finaliza inmediatamente.

* * * * *

**En sus conversaciones con Truffaut[157], Hitchcock relató que cuando ideó al grupo criminal de *Sabotaje*, tenía en mente a los *America Firsters*, una organización estadounidense que, a decir del director, simpatizaba con el fascismo y se oponía a la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. En cualquier caso, si hay algo en lo que destaca especialmente *Sabotaje*, es en la humanidad de sus personajes, desde Pat y Kane, pasando por los extraños que recorren junto con ellos su tortuoso camino y llegando a los villanos mismos, que terminan siendo tan crueles como sensibles, como se explicará más adelante.**

En efecto, Kane proyecta un auténtico sufrimiento, una angustia creciente y un pesimismo arraigado[158]. Los espectadores vemos a un joven decente en problemas. Se trata de un muchacho de buenos sentimientos que va a ocuparse del duelo de la solitaria madre que ha

perdido a un hijo de cuya muerte luego Kane es culpado. La forma tan fina en la que la nobleza del personaje es establecida[159], tanto por Hitchcock como por Cummings, hace que nos sintamos comprometidos de inmediato con él y sintamos el deseo de introducirnos en la historia y ayudarle[160]. Eso fue acaso lo que sedujo también a Pat, quien a pesar de sus serias reservas, termina por aliarse y enamorarse del buen Kane, al descubrir –no de inmediato como su tío–, que se trata de un hombre incapaz de hacer daño. Luego tenemos al chofer del camión que lleva al falso culpable hasta Springville y que después, valiéndose sólo de sus propios instintos y de la confianza que aquel correcto personaje le inspiró, le ayuda a fugar de la policía. Pasamos a Phillip Martin, el tío de Pat, un anciano ciego, generoso y de corazón puro que reprende el recelo de su sobrina diciéndole que Kane puede ser muchas cosas, menos peligroso. *"Puedo ver cosas más lejos que tú"* dice el tío Phillip, *"Puedo ver cosas intangibles, por ejemplo la inocencia"*, culmina ratificando, como bien lo advierte el actor Norman Lloyd, en el documental para video *Saboteur: A Closer Look* (2000) de Laurent Bouzereau, el concepto de justicia ciega[161]. Seguimos apreciando la humanidad de los personajes en los trabajadores del tren circense, en cuyas manos está entregar a Kane a la policía: Flacucho (el Hombre Esqueleto), su líder se opone a ello y Esmeralda, la Mujer Barbuda, lo apoya, con un conmovedor monólogo en el que descubre también el amor que Pat tiene por Kane: *"He contemplado a esta jovencita al lado de ese pobre hombre. No ha dicho palabra, no ha protestado. Decidida a compartir su suerte, sea la que fuere. Y pensé que es sólo la gente noble la que le hace frente al infortunio. Y no abunda gente noble en el mundo. Creo que nosotros, todos nosotros, lo sabemos mejor que nadie[162]. No es algo que se ve muy seguido"[163].*

Pero aquel sensible aspecto humano, está también presente en los villanos de la historia, como ya lo anticipé. El mismo Lloyd, en el ya citado documental, recalca que Hitchcock quería que los saboteadores aparecieran como *"americanos tan normales y aceptables como fuera posible"*. Y sí que lo consiguió: Tobin, el simpático abuelito embobado por su pequeña nietecita, es frío y calculador al tiempo de ser capaz de regalar una sonrisa aun en las peores circunstancias; la señora Sutton, por su parte, es una elegante veterana de la alta sociedad neoyorquina que se asquea de discutir sobre la necesidad de matar a

Kane, por parecerle un tema *"muy desagradable y poco apropiado"*, justo cuando realiza una fiesta benéfica en su mansión. A ellos se suma Freeman (el apellido en sí mismo es ya una ironía del director, al significar *hombre libre* en inglés), es un caballero refinado que planifica y organiza crueles y fatales atentados con la delicadeza propia de una monja de claustro; la escena en la que le cuenta a Kane que quiere dejarle el pelo largo a su hijo menor, porque ansiaba que fuera una niña, es memorable también.

Todos estos antecedentes de emotividad humana nos llevan a Fry, el implacable verdugo y ejecutor de los dos atentados que se ven en la historia. En la escena de la Estatua de la Libertad, tenemos la oportunidad de ver a un hombre que confiesa su soledad ante las tentaciones de una seductora inexperta, Pat. Más adelante, la inminencia de su muerte y el hecho de que dirija la desesperada lucha por su vida hacia el hombre al que trasladó sus culpas criminales, lo revelan como un asesino más bien vulnerable ante el peligro; de hecho, la caída de la torre obedece a un movimiento reflejo y extremadamente nervioso, allí donde Kane no estaba dispuesto a dispararle. Hitchcock humaniza aún más al personaje, cuando pone en sus labios aquella innecesaria promesa de ayuda a Kane, cuando la captura de los otros saboteadores podía ser suficiente para limpiarlo de las falsas acusaciones en su contra. Sin embargo, Hitchcock no quiere mostrarnos solamente al asesino Fry muriendo, sino también a un pobre infeliz que agoniza, no por una enfermedad, sino por el apremio de las circunstancias.

Ese suspenso, que se concentra en la inminente muerte de Fry y que sensibiliza a los espectadores, a pesar de conocer los facinerosos antecedentes de aquel personaje, es un mérito especial de Hitchcock que logra que compartamos la humanidad de los protagonistas de la historia, y, en especial, la del buen Kane, quien no duda en arriesgar su vida para salvar la del villano. Los espectadores observamos con impaciencia y ansiedad las circunstancia de una escena puramente visual, ya que Hitchcock prescinde del uso de música y la sustituye por los vagos sonidos que se llegan a escuchar desde lo alto de un monumento gigante. El punto culminante se da con la manga que se deshilvana, inclemente, ante la mirada desgarradora de un Fry, quien

sabe que sus posibilidades de salvarse se acaban. Su impactante caída con el exasperado grito del apellido de Kane, concluye la miseria de aquel personaje que actúa en contra de su propio país, acaso por convicción política, pero que termina por depositar su confianza en los mejores esfuerzos de un "enemigo" decente como Kane.

Esto me permite analizar otro matiz de la escena; uno lleno de simbología política. No sólo el contexto de la historia se da en medio de la Segunda Guerra Mundial, sino que además la propia película se hizo luego del ataque japonés en Pearl Harbor, por lo que la sensibilidad del pueblo estadounidense estaba en un punto álgido. Aunque, como ya se ha adelantado, Hitchcock pensó en un grupo de americanos pro fascistas cuando ideó la historia, lo cierto es que el desarrollo del filme no muestra mayores explicaciones de las motivaciones criminales de los villanos. Es decir, se trata de un *McGuffin* más del director, que no impide que concluyamos que la organización de saboteadores está íntimamente vinculada a la situación política mundial de principios de la década del cuarenta. Bajo esa perspectiva, y teniendo también en cuenta las revelaciones de Hitchcock a Truffaut, se puede concluir que los terroristas eran una amenaza a la libertad y democracia estadounidenses[164].

Por ello, no resulta siendo un elemento puramente narrativo el que la caída de Fry se haya producido de la mano de un símbolo de la libertad americana como es la estatua que lleva dicho nombre. De hecho, cuando Pat intenta torpemente seducir a Fry, minutos antes de su muerte, habla expresamente sobre ello al señalar que la Estatua de la Libertad significa tanto para los Estados Unidos, sorprendiéndose de que es un monumento regalado por los franceses, *"Y ahora mire a Francia, ¿no es triste?"*, concluye refiriéndose obviamente a la ocupación nazi. Luego, cuando Fry descubre que Pat sabe bien quién es, le dice: *"Comprendo, la señorita Libertad cargando la antorcha"*, burlándose así de sus motivaciones.

La caída de Fry y de los saboteadores –más temprano se sabe que Tobin está huyendo al Caribe[165] y varios de los villanos han sido detenidos–, es una representación de la fortaleza de aquella "señorita Libertad" que, bajo el criterio de la película, está constituida por los

valores democráticos estadounidenses, a diferencia de los principios totalitarios de la amenaza nazi y fascista. Hitchcock no pudo ser más claro y oportuno en esta alegoría de la libertad justo en el contexto de una Guerra Mundial en la que el propio Estados Unidos había sido atacado. Así, la caída del fascista americano de la mano de la Estatua de la Libertad, a pesar de los sinceros intentos del decente Kane de salvarlo, refleja la idea de que aquellos valores democráticos y libertarios están por encima y son mucho más grandes que los propósitos autocráticos que convulsionaban a Europa y al Mundo entero.

Hitchcock fue muy crítico con *Sabotaje* al considerar que repetía muchos de los conceptos de *Los 39 Escalones* (*The 39 Steps*, 1935). Spoto sostuvo que la película fue "inferior" y que Cummings, Lane y Otto Kruger "no eran ni lo suficientemente fuertes ni lo suficientemente excéntricos como para encarnar los tipos de Hitchcock"[166]. McGilligan, en cambio, refiere que se trata de una película con "mucha fuerza y atractivo"[167]. Considero, por mi parte, que *Sabotaje* es uno de los filmes más notables de Hitchcock y que sus personajes –héroes y villanos-[168], son entrañables precisamente por no ser "fuertes y excéntricos", sino débiles, temerosos, reflexivos, sensibles y, en síntesis, humanos.

# SHADOW OF A DOUBT

**Shadow of a Doubt** ***(La Sombra de una Duda) fue una de las películas favoritas de Hitchcock. Filmada en la californiana ciudad de Santa Rosa, esta historia tiene un sello americano muy marcado, por lo que fue considerada como la verdadera primera película americana del maestro.***

***Escrita por Thornton Wilder y basada en una historia original de Gordon McDonell, Hitchcock desarrolla con eficiencia la intimidad mental de dos almas gemelas, que pasan de ser obsesionadas compinches a mortales enemigas, cuando una de ellas descubre que la otra, el querido tío Charlie, es en realidad un peligroso asesino en serie.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Skirball Productions y Universal Pictures |
| Año: | 1943 |
| Guión: | Thornton Wilder, Sally Benson y Alma Reville |
| Interpretes: | Teresa Wright (la joven Charlotte “Charlie” Newton), Joseph Cotten (el tío Charlie Oakley), MacDonald Carey (Jack Graham), Henry Travers (Joseph Newton), Patricia Collinge (Emma Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Edna May Wonacott (Ann Newton), Charles Bates (Roger Newton). |
| Duración: | 108 minutos |
| País: | Estados Unidos |
| Localización: | Santa Rosa, California |

## El monólogo del tío Charlie en *La Sombra de una Duda*:

*Una perorata misógina en medio de una tradicional cena familiar, nos enrostra la grave perturbación mental y el grado de odio y cinismo de un psicópata asesino en serie, bajo la careta de un tío algo excéntrico.*

El tío Charlie es un peligroso asesino de viudas adineradas, por lo que ha sido bautizado por los medios, que aún no conocen su identidad, como el *asesino de la viuda alegre*, en alusión al valse del mismo nombre de Franz Lehár. Pocas son las dudas que nos quedan sobre su culpabilidad conforme avanzan los minutos de la película. La particularidad de este psicópata, con relación a otros filmes de suspenso –incluidos los de Hitchcock–, es que se trata de un hombre atractivo, de magníficos modales, extraordinaria facilidad de palabra e indiscutible carisma. El tío Charlie es astuto e inteligente; sabe hacerse querer, admirar y respetar.

La policía comienza a sospechar del tío Charlie, por lo que él decide escapar de Filadelfia y buscar refugio en el otro extremo del país, en la pequeña y pintoresca ciudad de Santa Rosa, California, donde vive su hermana Emma[169], junto con su esposo Joseph y sus hijos: la inquieta joven Charlie, la intelectual y suspicaz Ann y el pequeño Roger.

Mientras que el amor de Emma hacia su hermano menor es casi reverencial, el tío Charlie es también querido y respetado por su cuñado y su sobrino Roger, aunque el primero se muestra algo celoso en ocasiones. La pequeña Ann es desconfiada por naturaleza y presiente que algo oscuro hay alrededor del imprevisto visitante. Sin embargo, el caso de la sobrina Charlotte es muy especial. Ella ha sido bautizada con ese nombre en honor a su tío, a quien ama en extremo y considera que ambos son almas gemelas, capaces de sentir, pensar y comportarse de igual manera, aun sin estar juntos. Esto nos queda claro desde el comienzo de la película, en que se proyecta la imagen de los dos protagonistas –él en Filadelfia y ella en Santa Rosa– tendidos en sus respectivas camas y con los brazos hacia atrás, meditando y sosteniendo sus cabezas con sus manos entrelazadas. Luego, la joven "Charlie" se anima a telegrafiar a su tío Charlie para pedirle que visite a la familia, justo cuando él había tomado la decisión de hacerlo. En otra escena, la sobrina tararea, sin saber por qué, el valse de *La Viuda Alegre*, mientras atiende la mesa, causando el desconcierto de su tío[170].

Una escena altamente representativa del peligro que acecha a la familia Newton y a la propia ciudad de Santa Rosa con la visita del tío Charlie, es aquélla que nos muestra la llegada del visitante en tren. Joseph ha ido a recibir a su cuñado junto con sus tres hijos. El pequeño Roger se retrasa en el camino de su familia hacia la estación y observa el arribo de un tren que expele un humo exageradamente negro que reposa durante algunos segundos sobre el cielo del terminal. Hitchcock quiso deliberadamente implicar así la llegada del demonio a Santa Rosa[171].

Es verdad que el tío Charlie encuentra un refugio perfecto en la pequeña ciudad del oeste norteamericano; su hermana y su sobrina lo idolatran, lo miman y le dan atenciones a la altura de sus necesidades. El resto de la familia y allegados, con excepción de la suspicaz Ann, confían en él; e incluso llega a conocer a una pudiente viuda que inmediatamente se siente atraída por el joven asesino. Charlie decide asentarse y deposita una importante cantidad del dinero robado a sus víctimas, en el banco en el que trabaja su cuñado.

Sin embargo, esta tranquilidad de un nuevo comienzo no le dura mucho tiempo al peligroso Charlie. Unos detectives han seguido su pista y lo tienen como uno de los sospechosos de ser el criminal que buscan[172]. La joven Charlotte se entera de esto y suma a sus inquietudes por algunas conductas extrañas de su tío, la evidencia de que el anillo que éste le ha regalado, tiene las mismas iniciales que las de una de las víctimas del "asesino de la viuda alegre", hecho que comprueba en una devastadora escena en la biblioteca de la ciudad, en la que lee una noticia de un periódico local que reporta el caso y que había sido escondida por el tío Charlie un día antes.

A partir de entonces, la sobrina está casi convencida de que su tío es el asesino, y toda la fascinación que tenía por él se transforma en un conflicto de sentimientos. Éstos van desde un cariño que mantiene vivo hasta un repudio natural hacia esa figura que tanto admiró, pasando por una preocupación por el dolor que produciría en su madre el enterarse de que su idolatrado hermano es un criminal.

La escena del monólogo del tío Charlie, se da en el curso de una comida que comparte la familia Newton. Charlie aún no sabe que su sobrina ya ha sido advertida por los detectives sobre sus sospechas, ni que ha descubierto algunas pruebas que podrían incriminarle. Por ello, todavía está relajado y continúa liderando la conversación durante la cena, aunque ciertamente algunas actitudes inesperadas de la joven "Charlie" le comienzan a incomodar.

Emma le pide a su hermano que haga un discurso para su club de damas y él manifiesta su grata sorpresa de que en una comunidad más bien sencilla, como la de Santa Rosa, las mujeres se mantengan ocupadas, refiriendo que las cosas son diferentes en la ciudad. Lo que ocurre a continuación es un alegato misógino y muy bien articulado, que enmudece durante un minuto a la audiencia familiar del tío Charlie, quien se despacha con desprecio e insultos contra las viudas citadinas, captando la atención principalmente de su ahora suspicaz sobrina Charlotte. Hitchcock acerca lentamente la cámara al rostro cínico y soberbio de un asesino que habla con la seguridad propia de quien se aferra a un dogma y con la pausa suficiente como para permitirse captar la atención de sus interlocutores:

*“Las ciudades están llenas de mujeres, viudas de mediana edad… esposos… muertos… esposos que se pasaron la vida haciendo fortuna, trabajando y trabajando. Y ellos mueren y dejan todo su dinero a sus esposas, sus tontas esposas. ¿Y qué es lo que hacen las esposas… esas inútiles mujeres? Las pueden ver en hoteles, los mejores hoteles… todos los días por miles… bebiéndose el dinero, comiéndose el dinero, perdiendo el dinero en el bridge; jugando todo el día y toda la noche… oliendo a dinero… orgullosas de sus joyas, pero de nada más… horribles, desteñidas, gordas, angurrientas mujeres…”.*

Las palabras del tío Charlie y la forma en la que las dice, resuenan como una sentencia. No son interrumpidas; él termina de hablar y sólo entonces su sobrina impugna con desesperación: *“¡Están vivas… son seres humanos!”* Ante ello, el tío replica con una expresión de absoluta certeza, mientras gira la mirada y la enfoca directamente hacia la cámara: *“¿Lo son173? ¿Son seres humanos o son animales gordos y chirriantes, ah? ¿Y qué se hace con los animales cuándo ya están muy gordos y viejos?”.*

* * * * *

**Esta última toma es particularmente elocuente, por cuanto es claro que Hitchcock quiso involucrarnos en el mensaje final de Charlie Oakley. Los espectadores hemos conocido desde los primeros minutos de la película que el carismático tío es un rufián criminal y cuando mira fijamente a la cámara y pregunta *“¿Lo son?”*, se está dirigiendo en realidad a nosotros, sus involuntarios cómplices, no para inquirir una respuesta, sino para reafirmar un hecho: aquellas viudas ya fueron asesinadas por él o deberían serlo, en tanto su arenga pretende tener una justificación moral, sustentada en la urgente necesidad social de eliminar a esos elementos pervertidos, inútiles y hasta peligrosos que terminan siendo las mujeres que heredan fortunas de sus fallecidos esposos.**

En el año 2000, Laurent Bouzereau dirigió el documental para DVD, *Beyond the Doubt: The Making of Hitchcock’s Favorite Film*, en él, Pat Hitchcock sostiene que *La Sombra de una Duda* era la película

preferida de su padre, ya que le encantaba la idea de llevar su suspenso a una pequeña ciudad. En verdad esta película es la única de la filmografía hitchcockniana en la que la tensión de la historia se desarrolla en el seno de una familia ordinaria y bien constituida. Los Newton son, en efecto, un grupo de personas simpáticas y afables, con una residencia acogedora que mantiene sus puertas abiertas permanentemente, como lo demuestran las constantes visitas del también agradable y tímido vecino Herbie Hawkins. Sin embargo, hay algo más que nos seduce en *La Sombra de una Duda* y que probablemente encandiló también a Hitchcock: la comunidad entera de Santa Rosa es encantadora. Aquellas casas sencillas, pero bien cuidadas; ese policía que dirige el tránsito con una sonrisa y que cuando regaña lo hace con auténtico cariño paternal; la bibliotecaria que quiebra sus propias reglas para permitir el ingreso de Charlotte luego del horario regular; el banquero que suspende la atención de un cliente importante para acoger un pedido doméstico de su esposa; las jóvenes amigas de Charlotte que no disimulan su encanto cuando conocen al tío Charlie; el pastor que se abstiene de ingerir alcohol pero celebra que otros lo hagan; y las integrantes del club de damas, boyantes con la exposición del tío Charlie.

Es en esa dualidad de una Santa Rosa entrañable y fabulosa, como extraída de un cuento infantil, por un lado, y, el peligroso acecho de un psicópata asesino, por el otro, en donde encontramos la esencia fundamental de una película destacada que concluye sin que la pacífica ciudad o la propia familia Newton –con excepción de Charlotte– se enteren de la amenaza que pendía sobre ellas. Por ello, la escena del monólogo del tío Charlie es tan significativa. Él se desviste moralmente frente a un auditorio puro de corazón y libre de resentimientos. A ellos los confronta con sus más profundos odios, bajezas y perturbaciones, sin pretender alterarlos. Si lo observamos con detenimiento, nos daremos cuenta de que el tío Charlie está desahogando sus fobias con personas que él sabe que no lo entenderán a plenitud, o que cegadas por la devoción que le tienen, considerarán su soflama como una retórica intelectual e inofensiva, propia de la gran ciudad.

Paul Duncan consideró que Hitchcock introdujo tantos elementos

personales a esta historia, que podría considerarse, por ello, una película autobiográfica. Esto parece ser exagerado[174], más preciso sería decir que se trata de un producto de Hitchcock lleno de referencias a sí mismo. Spoto desarrolla muy bien esto, al señalar cómo el nombre de Emma Newton se tomó prestado del de la moribunda madre del director; las manías del asesino, obsesivamente limpio y meticuloso, eran las del propio Hitchcock; el accidente en bicicleta que sufrió el tío Charlie en su niñez fue idéntico al que tuvo Hitchcock. Ambos compartían también la nostalgia por el pasado y el desprecio por el presente. Pero hay más: Herbie tiene en la película una madre delicada de salud, como ocurría con Hitchcock; Joseph Newton, se niega a conducir el coche familiar y es aficionado a las revistas de misterio, como el propio Hitchcock; la pequeña Ann lee la novela *Ivanhoe* de sir Walter Scott, un clásico que apasionaba a Hitchcock[175].

En dicha línea, siempre siguiendo a Spoto[176], no es difícil suponer que en la escena del monólogo del tío Charlie, haya mucho del pensamiento de Hitchcock plasmado en la monstruosidad de un personaje que termina mirando hacia la cámara y dirigiéndose a los espectadores con un siniestro argumento a favor del exterminio de aquellas "gordas e inútiles mujeres"[177]. No hay que olvidar, finalmente, que la oportunidad de Hitchcock era única para sumergirnos en las profundidades más oscuras de una personalidad malvada y perturbada. En efecto, nunca antes tuvo el maestro a un villano como protagonista, al menos antagónico, de una de sus historias[178] y fue ésta una de las pocas veces en las que invirtió su premisa del falso culpable. Por el contrario, el tío Charlie es un criminal indiscutido al que, sin embargo, su entorno lo tiene como una criatura maravillosa y angelical. En consecuencia, aquel mensaje machista y violento, expresado en un contexto familiar y armónico, busca enrostrarnos la podredumbre de un alma envilecida por frustraciones y odios que el tío Charlie no está dispuesto a olvidar.

# LIFEBOAT

**LIFEBOAT (Náufragos)** ***es una película americana situada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y que se desarrolla exclusivamente en el escenario de un bote salvavidas. La historia fue escrita por John Steinbeck, con quien el director tuvo diversos enfrentamientos creativos.***

***Un grupo de sobrevivientes de un barco americano bombardeado por un submarino alemán, tienen que convivir durante varios días en un bote salvavidas, cuyo liderazgo es asumido, poco a poco, por el capitán del submarino alemán que también ha naufragado.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | 20th Century Fox Film Corporation |
| Año: | 1944 |
| Guión: | John Steinbeck, Jo Swerling |
| Intérpretes: | Tallulah Bankhead (Constance 'Connie' Porter), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willy), Mary Anderson (Alice McKenzie), John Hodiak (John Kovac), Henry Hull (Charles S. Rittenhouse), Heather Angel (Mrs. Higgins), Hume Cronyn (Stanley 'Sparks' Garett), Canada Lee (George 'Joe' Spencer) |
| Duración: | 97 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**El cambio de mando en *Náufragos:***

*Un astuto oficial nazi, se aprovecha de una implacable tormenta, para tomar el mando de una atribulada tripulación de americanos y británicos, que naufraga sin rumbo sobre un pequeño bote salvavidas en las inquietas aguas del Atlántico.*

En plena Segunda Guerra Mundial, un submarino alemán bombardea y hunde un barco de un país aliado, el que logra también atacar y destruir a aquel submarino. Un reducido grupo de civiles y marinos americanos y británicos consigue subirse a un bote salvavidas a vela. Ellos son: Connie Porter, una famosa columnista; John Kovac, un suspicaz y resentido joven; Gus Smith, un marino mercante judío; Alice, una solícita enfermera; Rittenhouse, un adinerado industrial estadounidense; la señora Higgins, una mujer devastada por la muerte de su pequeño bebe, por lo que termina suicidándose; Sparks Garett, un noble y colaborador joven; y Joe Spencer, un afroamericano con antecedentes de ladrón que ahora está entregado a la religión y a la música.

Cuando todos parecen resignados a la idea de ser los únicos sobrevivientes, unas gruesas manos se agarran de una de las regalas del bote, acusando que alguien más ha conseguido salvarse. Se trata

de Willy, un imponente personaje, a quien no tardan en identificar como alemán y uno de los tripulantes del también hundido submarino. Al principio Kovac quiere dar cuenta de él echándolo al agua, pero encuentra una férrea oposición de casi todos, en especial de Connie y Rittenhouse, quienes sostienen que debe dársele el trato de prisionero de guerra. Willy se muestra agradecido y colaborador, pero no habla en inglés sino en alemán, siendo traducido por Connie.

Kovac asume el mando del bote, con algunas reservas del resto y organiza una travesía a las Bermudas. Se trata de una misión complicada ya que las raciones son escasas, el viento apenas sopla y la brújula se ha roto. Willy, por su parte, tiene una brújula pero la esconde e intenta sugerir por dónde deben viajar, con el claro propósito de llevarlos hacia un destino controlado por los nazis y hacerlos a ellos prisioneros de guerra.

Aunque Kovac no confía en Willy, éste se va ganando de a pocos la confianza de los náufragos. Willy es también médico cirujano y opera con éxito la pierna gangrenada de Gus; muestra un buen sentido del humor y ayuda con las tareas esenciales del grupo. Es cierto que Connie lo descubre ante el resto como el capitán del submarino alemán; es decir, el responsable del hundimiento del barco aliado; sin embargo, eso no hace sino fortalecer su posición en el bote, por cuanto lo identifican como el profesional capaz de llevarlos a buen puerto. Así, a pesar de sus reparos, Kovac va cediendo poco a poco su liderazgo y accede a seguir el rumbo que el alemán les sugiere, siempre ignorando por supuesto que éste tiene una brújula.

Una noche, mientras Willy duerme, el resto de náufragos discute sobre la ubicación de las estrellas y planetas en el cielo, sospechando que el barco no se dirige a las Bermudas. Invadidos por la desconfianza, le piden a Joe que bolsiquee a Willy. Así, descubren que el nazi tiene la brújula y deducen que los está llevando hacia un destino alemán. La noticia les impacta en extremo. Kovac saca su navaja decidido a matar a Willy, pero es detenido por sus compañeros; Willy, por su parte, se pone alerta.

En ese instante, una tormenta arrecia y lanza a Sparks a las agitadas

aguas del océano. Mientras sus compañeros intentan salvarle, cosa que consiguen con dificultad, Willy corre hacia la caña del bote, con el objeto de maniobrarlo con destreza e impedir su hundimiento. Las circunstancias son de extremo peligro: la nave se balancea de un lado a otro, al tiempo que gigantescas olas la atacan frontalmente y comienzan a llenarla de agua. La oleada continúa invadiendo la embarcación y todos se sujetan de donde pueden, colocándose chalecos salvavidas o cogiendo efectos personales. Willy los reprende en inglés perfecto, en tanto sigue esforzándose por controlar la caña: *"¡Idiotas! ¡Dejen de pensar en sí mismos. Piensen en el bote!"* Luego, comienza a darles órdenes, que el resto cumple de inmediato: *"¡Joe, toma la escota. Rápido Kovac, ocúpate de la bomba. Los demás achiquen!"*. Gus lo observa sorprendido y le dice a Sparks: *"¿Qué te parece? Tenemos un Führer"*. El alemán observa que Connie intenta amarrar su maleta y le increpa: *"Olvídate de la valija. Empieza a sacar agua"*. Ella boquiabierta recién reacciona: *"¡Hablas inglés!"*, a lo que él responde con orgullo, sin dejar de manejar el bote: *"Claro que hablo inglés"*. Los pasajeros desesperados conversan sobre la posibilidad de que el bote se hunda, mientras continúa llenándose de agua y Willy ordena con enojo a Rittenhouse que amarre la comida. Éste, sin embargo, no reacciona a tiempo y las provisiones de agua y alimentos se pierden en el océano. El viento sigue soplando con fuerza y la parte superior del mástil se quiebra, llevándose consigo la vela. Todo parece perdido. Kovac y Connie caen juntos sobre la curva del bote, y mientras él la abraza, le dice: *"Mejor nos ahogamos juntos, ¿no te parece?"*; ella reacciona de inmediato dándole un beso apasionado. Las olas crecen y se abalanzan contra la embarcación, denotando que el final puede estar cerca. La imagen de las aguas en frenético movimiento se funden y dan paso a la escena siguiente: la tempestad ha pasado y el bote continúa a flote. Los náufragos han conseguido salvarse una vez más. Se enfoca de inmediato a Willy, sentado sobre la chupeta de la popa y remando sonriente mientras entona una canción en alemán[179], al son de la música que le toca Rittenhouse con una pequeña flauta. Ahí está él, victorioso, liderando al grupo de infelices náufragos. Se le ve de frente, orgulloso de sí mismo, de su hazaña, de su poder, de su germanismo. Sus regordetas manos asen con fuerza los remos de la nave. Él es ahora el indiscutido comandante del grupo. Kovac, por el contrario, yace minúsculo sobre la boza de la proa,

acariciándose como un bobo con Connie. Él y todos los demás, están agotados, en estado de *post shock*, casi inertes. Kovac reacciona con lucidez e ironía: *"Nuestro enemigo y prisionero de guerra, nos hizo ahora sus prisioneros y es el tirano del bote"*. No se equivoca: Willy es el salvador de todos y, en consecuencia, él es el que manda.

* * * * *

**Sin lugar a dudas, en la vitrina de los villanos célebres de Hitchcock, Willy el nazi ocupa un lugar destacado. Él se gana la moral de sus compañeros, sin jamás resultarles verdaderamente simpático. Por el contrario, Willy es motivo de suspicacias desde que es rescatado y algunas voces de ejecución no dejan de escucharse cuando poco a poco se va revelando su identidad. Willy no se gana, en consecuencia, la confianza del resto sobre la base de sus cualidades personales, sino por ser un marino competente.**

Allí donde Kovac, el primer líder, es un vulgar perro rabioso que sólo sabe quejarse, gritar y amenazar; Willy, el líder definitivo, es un zorro astuto que demuestra, sin cansancio, que tiene la suficiente capacidad para lidiar con los problemas más extremos, así como una piel de rinoceronte a la que no le entran balas. De esa manera, cual teflón, a Willy le resbalan los insultos e intimidaciones de Kovac y construye su liderazgo, sobre la base de acciones concretas: amputa la pierna de Gus, evitando que su sangre se continúe envenenando con la gangrena, y, dirige con destreza la barca, librándola del fatal y casi seguro hundimiento.

Por ello, la escena del cambio de mando luego de la tormenta, es en realidad una escena de la consolidación del mando de Willy que se ha ido formando desde el instante en que, con su expresión de regordete inofensivo, logra que la mayoría de pasajeros eviten que sea ejecutado por Kovac. A partir de ese momento, el alemán va ganando espacios. Los espectadores sabemos que Willy esconde algo. Tiene una brújula y es evidente que está manipulando al resto cuando les recomienda por dónde ir. Los está dirigiendo, no obstante que permite que todos crean que Kovac es el líder. Peor aún, Kovac se cree el líder y su enorme

estupidez no le posibilita darse cuenta de que el alemán los está manipulando.

Cuando Willy ya ha logrado bastante, gracias a su frío e inteligente planeamiento, toma el franco liderazgo en el momento preciso de la tormenta. La situación es claramente desesperada, por lo que no cabe que el alemán permita que Kovac continúe tonteando. Se revela así como el verdadero capitán de la nave. Ordena, grita, reprende y maneja con sus fuertes brazos la caña de la embarcación. Lo reconocen como "Führer" y como "tirano", pero permiten que así sea y a nadie se le ocurre recurrir en rebelión. No se trata ya más de quién hundió su barco; no se trata tampoco de que Willy sea el enemigo; ni siquiera importa que hayan descubierto que los estuvo llevando –y continúa haciéndolo– hacia un destino controlado por los alemanes. Nada de eso tiene ya relevancia. Ahora, Willy es su comandante y su líder porque los ha salvado, les da un norte y es la única garantía de que puedan conservar sus vidas.

En cuanto a Kovac, ha sido reducido al ridículo *"Prefiero ser comido por los tiburones"*, sentencia cuando reflexiona sobre la posibilidad de que el ya capitán Willy los lleve a un barco de carga alemán. Por supuesto, está mintiendo. Ya ha sido neutralizado y no hace nada en absoluto por recuperar su posición. Puede observarse lo inútil, básico y pasional que es Kovac, en comparación con la complejidad mental y racionalidad de Willy, cuando aquél se da por vencido en plena tormenta y le dice a Connie que quiere morir junto con ella, para dar paso a ese singular beso apasionado. Es ese preciso instante en el que se da la transferencia de poder definitiva. En la escena siguiente, aparece tirado, hecho un palurdo en la proa del bote, jugando a los enamorados con Connie y molestándola por el brazalete de joyas que usa. Ella acierta en retarlo: *"¡Willy es de acero y nosotros de carne y hueso!"*. El alemán sonríe. Con astucia y paciencia, ha conseguido que sus captores sean ahora sus prisioneros y que se detesten entre sí. Están desesperados por salvar sus vidas y, por eso, sólo confían en Willy para lograrlo, porque él, en el momento preciso, en las circunstancias de máxima desesperación, ha sabido gritarles y comandarles, evitando el hundimiento[180].

Es verdad que el destino de Willy en la película es fatal: cuando los pasajeros desfallecían de sed, descubren que Willy ha dejado morir a Gus ahogado (en realidad lo ha aventado al océano) y se percatan también de que esconde agua en una botella. Esto los enfurece, al punto que entre todos dan cuenta del alemán, golpeándolo, ahorcándolo y echándolo al agua. Llama mucho la atención que aquel carácter fuerte e indoblegable de Willy, se mantiene hasta el último, no expeliendo ningún gemido de dolor o pedido de piedad. La escena es poderosa e impresionante. Se trata de la caída del tirano. Sin embargo, dicho destino trágico es irrelevante para la consolidación de su poder que sucede mucho antes. La calma que sigue a la tormenta en la que él asume el mando –o lo consolida como ya se ha dicho– es una acertada expresión de la ciega entrega de los infortunados náufragos al tirano Willy que acaba de librarles de la muerte. Aceptan todo de él, incluso que los esté llevando a un destino que significará que vayan presos a un campo de concentración. No les importa, en la medida en que no van a morir y eso es conmovedoramente humano.

En sus entrevistas con Truffaut, Hitchcock haría su propia interpretación auténtica sobre la temática de la película. El director inglés concibe a *Náufragos* como un microcosmos de la guerra. Los Aliados y los Nazis están en conflicto y mientras aquéllos están completamente desorganizados, éstos apuntan con fuerza a una sola dirección. Se trata, en consecuencia, de una declaración política en la que se llama la atención a las democracias aliadas, para que pongan de lado sus diferencias temporalmente, unan energías y se concentren contra el común enemigo, cuya fuerza precisamente deriva de espíritu de unidad y determinación[181]. Como es obvio, en la escena bajo estudio se contienen todos estos elementos de crítica política.

Acierto especial de Hitchcock son los recursos técnicos para la realización de la escena. Como quiera que ésta no se filmó, como es obvio, en el océano, el bote flotaba en un enorme tanque de agua, habiéndose ordenado la construcción de gigantescos ventiladores y máquinas que rociaban las falsas olas. El rodaje de la tormenta duró varios días, durante los cuales los actores caían al agua o recibían chaparrones que eran seguidos por largas horas de espera. Los resfriados no se hicieron esperar y Tallulah Bankhead sufrió una

pulmonía[182]. El resultado, sin embargo, valió el esfuerzo.

Y la escena inmediata posterior a la de la tormenta es visualmente conclusiva. Esas manos regordetas que sujetan con fuerza y destreza los remos de la nave y que se acercan a la cámara, nos transmiten la seguridad de la que se enorgullece aquel taimado nazi cantor que acaba de conquistar, en el microcosmos de la guerra, muy bien apuntado por el propio Hitchcock, a una bandada de inútiles que han quedado reducidos a casi nada luego de la feroz tormenta. Sin lugar a dudas, audaz tratamiento narrativo del director, en el contexto de una guerra sangrienta que todavía no tenía un rumbo previsible y definitivo[183].

# SPELLBOUND

**Spellbound (Cuéntame tu Vida)** ***es una película de intriga criminal e investigación psicológica. La historia está adaptada por Angus McPhail y Ben Hetch de la novela*** **"The House of Dr. Edwardes"** ***del escritor británico Hilary Saint George Saunders.***

***Un hombre amnésico y mentalmente perturbado, es el principal sospechoso del asesinato del nuevo director de un instituto psiquiátrico. Una competente terapista, no sólo se enamora de él sino que también cree en su inocencia y está dispuesta a explorar las honduras de su inconsciente para lograr descubrir la verdadera identidad del asesino.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Selznick International Pictures y Vanguard Films |
| Año: | 1945 |
| Guión: | Ben Hetch, Angus McPhail (adaptación), Hilary Saint Georges Saunders (novela) |
| Interpretes: | Ingrid Bergman (Dra. Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantyne y falso doctor Edwardes), Michael Chekhov (Dr. Alexander Brulov), Leo G. Carroll (Dr. Murchison), John Emery (Dr. Fleurot), Norman Lloyd (Garmes) |
| Duración: | 111 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**El sueño en *Cuéntame tu Vida*:**

*Un tormentoso sueño se convierte en la única herramienta de solución de una psicoanalista, para develar el misterio que yace en la zona más recóndita del inconsciente de un atormentado individuo, acusado injustamente de homicidio.*

La doctora Constanza Petersen es una psicoanalista devota a su trabajo en el instituto mental *Green Manors*, cuyo director, el viejo doctor Murchison, es forzado a retirarse, luego de una prolongada ausencia por una crisis nerviosa.

Los médicos del instituto esperan ansiosos la llegada del nuevo director, el doctor Edwardes. Se trata de un psicoanalista muy afamado por sus estudios y publicaciones, pero desconocido físicamente en el medio. Edwardes (Peck) llega y es recibido con respeto y consideración por todos sus colegas, incluido el doctor Murchison. Ya durante el almuerzo, el nuevo director y la doctora Petersen se conocen y se sienten inmediatamente atraídos. Luego de ello, ambos pasan buen tiempo juntos, tanto trabajando como conociéndose, haciéndose así expreso el magnetismo que existe entre ambos.

Pero la doctora Petersen percibe rápidamente que algo sospechoso ocurre con Edwardes. El médico tiene una reacción neurótica cada vez que ve líneas paralelas sobre un fondo blanco y cuando el señor Garmes, uno de los más trastornados pacientes de *Green Manors*, quiere suicidarse y es operado de urgencia por el doctor Murchison, un Edwardes histérico comienza a gritar incoherencias antes de sufrir un shock nervioso y desmayarse.

Luego de ello, mientras vela el sueño de Edwardes, la doctora Petersen descubre que la letra con la que éste le ha escrito una nota es manifiestamente diferente a la de la dedicatoria firmada por Edwardes en uno de los libros de la biblioteca de *Green Manors*. Apenas el director se despierta, la doctora lo confronta preguntándole quién es, ante lo que él confiesa esforzando su memoria y con abatimiento: *"Ahora lo recuerdo. Edwardes está muerto. Lo maté y tomé su lugar. Soy otra persona, no sé quién. Yo maté a Edwardes"*. Ya levantado de la cama y un poco más tranquilo, el falso Edwardes camina por la habitación y le confiesa a la doctora Petersen que no tiene memoria de lo que ha ocurrido. Ella estima que el impostor es en realidad un hombre enfermo, que sufre de amnesia porque hay algo terrible que su inconsciente quiere ocultar y que la autoinculpación de homicidio no es más que un delirio mental producido por la misma enfermedad, al reflejar un complejo de culpa por algo malo que pudo haber hecho en su niñez. Sin embargo, no hay mucho más que puedan descubrir ambos de aquella conversación, salvo que en el bolsillo del saco del falso director hay una cigarrera con las iniciales "JB", por lo que se sugiere que corresponden a su verdadero nombre. En efecto, más adelante, durante el desarrollo de la historia, se sabe que el nombre de aquel infortunado amnésico es John Ballantyne.

El falso Edwardes advierte que algo muy peligroso pesa sobre él y decide escapar de *Green Manors* durante la noche, no sin antes dejarle a la doctora Petersen una nota sobre su paradero en Nueva York. A la mañana siguiente, Murchsión y el resto de médicos reciben la visita de la policía y se enteran de que quien se ha presentado como Edwardes es en realidad un impostor, concluyendo de inmediato que el verdadero Edwardes ha sido asesinado por aquel farsante[184].

Habiéndose fugado el impostor, la doctora Petersen, quien conoce su paradero, va en su búsqueda, por lo que también se convierte en objeto de persecución de la policía. La psicoanalista está desesperada por hallar la verdad en las profundidades de la mente de Ballantyne y decide por ello llevarlo donde su mentor y maestro, el viejo psicoanalista Alexander Brulov, a quien primero pretenden mentir, diciéndole que acaban de casarse y que están de luna de miel. Sin embargo, la mente de Brulov es lo suficientemente aguda como para dejarse engañar y pronto descubre que Ballantyne, quien es presentado como John Brown, es en realidad un paciente psiquiátrico muy peligroso, ya que durante la madrugada se acercó a él como un sonámbulo con una navaja de afeitar en la mano, por lo que tuvo que dormirlo con una fuerte dosis de bromuro.

Aunque Brulov quiere entregar a Ballantyne a la policía, Constanza Petersen le confiesa que está enamorada y le convence a practicar una introspección en el misterioso paciente para tratar de encontrar la verdad en su inconsciente. Brulov despierta a Ballantyne, quien admite haber tenido un sueño. *"Los secretos de quién es usted y de qué le hizo escaparse de sí mismo, todos esos secretos están enterrados en su cerebro; pero, usted no quiere verlos. Muchas veces el ser humano no quiere saber la verdad sobre sí mismo, porque piensa que le trastornará (…) Los sueños sirven para contar aquello que está escondiendo, pero lo hacen de forma desordenada… como las piezas de un rompecabezas que no encajan. El problema del analista es el de revisar estas piezas y ponerlas en el lugar correcto, para averiguar así, qué diablos está tratando de decirse en sus sueños"*, le explica Brulov a John, al tiempo de prepararse un café, animándole así a relatarle su experiencia onírica.

El misterioso JB comienza a relatar su sueño en presencia de Constanza, quien toma notas, y del viejo psiquiatra que lo escucha con atención. *"No puedo distinguir qué tipo de lugar era"*, dice mientras que la cámara se acerca a él y se disipa la imagen filtrándose la pantalla a un fondo negro con unas luminosidades estelares que luego se empequeñecen para mostrarnos varios ojos enormes, de diversas formas y tamaños, con párpados, pestañas y pliegues ascendentes y puntiagudos. Los ojos están desordenadamente distribuidos en la parte media e inferior del fondo negro y estrellado. *"Parecía una casa de*

*juegos"*, añade Ballantyne y se observan, en efecto, algunas mesas con caballeros elegantemente vestidos y con naipes en las manos. *"Pero no había paredes, sólo cortinas con un montón de ojos pintados en ellas"*, dice el analizado explicándonos así de qué está compuesto el fondo de ojos.

La cámara se acerca un poco más y Ballantyne relata cómo un hombre corta las cortinas con unas tijeras gigantes en el medio de los ojos. Apenas se produce uno de los cortes, la pantalla enfoca detrás otro inmenso ojo, en cuya pupila se observa a los hombres jugando naipes, uno de ellos es Ballantyne, quien continúa con la narración de lo que se nos muestra en pantalla: *"Luego una chica con poca ropa comenzó a pasearse por la sala de juegos, besando a todos"*, dice, al tiempo de reconocer que la chica se parecía a Constanza.

La siguiente imagen es la de una alargada mesa en la que Ballantyne juega a las cartas con un desconocido hombre mayor de barba. En la mesa se proyectan unas sombras y las cartas son tan inmensas como los ojos de las cortinas. Ballantyne saca un siete de tréboles y se explica que el barbudo alega haberle ganado; sin embargo, cuando éste muestra sus cartas, ellas están en blanco. Ballantyne cuenta que el dueño del casino se acerca al barbudo a reclamarle por hacer trampa y se observa, en efecto, a un hombre con el rostro tapado con una tela, que recrimina amargamente al barbudo. Según el relato, lo que le dice es lo siguiente: *"Ésta es mi casa. Si lo veo trampeando de nuevo, se las verá conmigo"*.

Ballantyne detiene su historia durante unos segundos y se entretiene conversando con Constanza. Brulov lo anima a continuar: *"Mientras más disparatado sea su sueño, mejor será para el aspecto científico"*, afirma. Lo que se ve a continuación es la imagen de la parte superior de una casa alta, como en un precipicio, que se inserta en un paisaje apocalíptico, con grandes bloques rocosos y en cuyo fondo se aprecia, mirando hacia abajo, una cara gigante y pétrea, de formas angulosas y quijada saliente. El techo de la vivienda está inclinado y presenta una chimenea, invadida por unas raíces. En el extremo inferior del techo, se ve al hombre de barba que viste unos patines de esquís. Ballantyne explica que le advierte al barbudo que tenga cuidado, pero que éste igual cae al abismo con los pies hacia arriba. Detrás de la chimenea

aparece el dueño de la casa de juegos. La cámara se acerca a él, viéndosele coronado por unas caprichosas nubes, al tiempo que sostiene una rueda deforme, la que suelta sobre el tejado. Un acercamiento adicional de la cámara se da hasta enfocar el orificio central donde se insertaría el eje de la rueda y una espesa neblina ciega la imagen para dar paso a una gigantesca colina amurallada la que pareciera ser el costado de una pirámide torcida. A lo lejos se observa una figura alargada, parecida a un alicate enorme, que proyecta la sombra de sus brazos encorvados. En el fondo, unos cerros empequeñecidos por la distancia y más cerca, la parte inferior de otro collado, de similares características al primero. A su costado, una sombra masculina que exhibe un cuerpo delgado y cabezudo. Siempre en sus sueños, Ballantyne baja corriendo desesperado y la sombra de unas alas inmensas lo persiguen hasta el pie de la colina: *"Debo haber escapado, no lo recuerdo"*, dice concluyendo su relato.

* * * * *

**Sabido es que las ideas de la escena onírica fueron de Hitchcock y los diseños de Salvador Dalí[185]. Menos conocido es que la secuencia fue completada por el famoso director artístico William Cameron Menzies, ya que Hitchcock se fue de vacaciones a Inglaterra cuando el trabajo todavía no había concluido. A Menzies le disgustó tanto su producto final que pidió expresamente que su nombre no fuera incluido en el filme. Sin embargo, según Spoto, Hitchcock se atribuyó alegremente el crédito cuando el público y la crítica aplaudieron el efecto definitivo de la escena[186].**

Hay una marcada diferencia entre el falso culpable de *Cuéntame tu Vida* con el del resto de las otras películas de Hitchcock que asumieron dicha temática predilecta. En algunas de sus historias, el hombre era acusado por un crimen que no había cometido y contaba con el apoyo de alguien (una mujer especialmente) que creía en su inocencia[187]. En otros casos, la compañera de este personaje creía también en su culpabilidad, lo que le despertaba sentimientos de rechazo[188] o atracción[189]. Sin embargo, nunca en la filmografía hitchcockniana del falso culpable, se había desarrollado la idea de que el propio

protagonista creyera en su responsabilidad. Esto es lo que precisamente ocurre en el caso de John Ballantyne en *Cuéntame tu Vida* y lo que Constanza Petersen intenta neutralizar, con la ayuda del doctor Brulov en el repaso de sus sueños.

La culpa de Ballantyne está inmersa en las confusas imágenes de su sueño. Él ha caído en amnesia y se cree responsable de la muerte de Edwardes porque, como luego se descubre, dicho deceso ha ocurrido en circunstancias similares a la del hermano menor de Ballantyne, ya que cuando ambos eran niños, John lo empujó accidentalmente mientras jugaba resbalándose en la nieve y el infortunado infante cayó sobre los fierros puntiagudos de una reja. Edwardes, conforme se llega a saber en el desarrollo de la historia, muere en unas laderas nevadas mientras esquiaba[190], por lo que el fatal deslizamiento es confundido inmediatamente en el inconsciente de Ballantyne con la prematura muerte de su hermano, de la que se siente culpable. Edwardes es, entonces, el hombre barbudo del sueño de Ballantyne, aquél que cae del abismo. Los planos inclinados representan los fatales declives (aquéllos donde murieron el pequeño Ballantyne y Edwardes) y la casa de juegos refleja lo riesgosa de la situación, en la que además se involucra al dueño del casino, con un rostro oculto y con una singular participación en el momento de la muerte de Edwardes. En efecto, aquel personaje que amenaza al hombre barbudo diciéndole: *"Ésta es mi casa. Si lo veo trampeando de nuevo, se las verá conmigo"*, no es otro que el asesino[191].

Mención aparte merecen los enormes ojos de la escena del sueño. Hitchcock tenía un indiscutible fetiche con los ojos. Lo vimos, como ya lo anticipamos, a propósito de la primera escena de su primera película, *El Jardín del Placer* (*The Pleasure Garden*, 1925), en la que un vivaracho veterano se ajusta el monóculo para disfrutar con mayor precisión las formidables piernas de unas bailarinas. Es el ojo mecánico y *voyeur* de la curiosa cámara en *Joven e Inocente* (*Young and Innocent*, 1937), el descubridor del asesino en la escena de la banda en el Grand Hotel, la que concluye con un primer plano del tic ocular del criminal. Ese curioso ojo *voyeur* es también el del protagonista lisiado en *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), quien espía a sus vecinos hasta que cree haber descubierto a un asesino. El punto de

partida de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), es un ojo femenino, que da paso a un dibujo helicoidal con el que se inicia la confusa pero magnífica historia de la crisis de identidad de una perturbada muchacha. Aquel ojo curioso está también presente en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), cuando Norman Bates espía a través de un agujero la desnudez de Marion Crane, cuyo inerte ojo, luego de ser acuchillada, es enfocado al final de la escena. En la última toma de su última película, *Intriga Familiar* (*Family Plot*, 1976), la protagonista, una vidente, gira hacia la cámara y cierra uno de sus ojos, como señal de complicidad con los espectadores.

La particularidad, no obstante, de la escena onírica de *Cuéntame tu Vida*, está dada por el acto de destrucción de los ojos con las tijeras gigantes. Esta situación se repetiría años más tarde, en la secuencia del hallazgo del cadáver del granjero en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963)[192], cuyos globos oculares habían servido de merienda para las voraces criaturas aladas. El corte de los ojos constituye también una evocación de la primera escena de la película corta *Un Perro Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929) de Luis Buñuel, en la que precisamente Salvador Dalí es uno de sus escritores, con la particularidad de que la escalofriante incisión se hace sobre el ojo de una mujer viva[193].

La escena del sueño de John Ballantyne es manifiestamente surrealista y eso explica la insistencia de Hitchcock, a pesar de las reservas del productor David O. Selznick, de contar con un artista de ese movimiento, como era Dalí. Las figuras incongruentes de la aventura onírica de John son propias de una mente perturbada e invadida por la culpa. La destrucción de los ojos es, en dicha línea, una reafirmación del carácter psicoanalítico de la historia: la verdad está oculta en el inconsciente de John y poco o nada es lo que los sentidos (entre ellos la vista) pueden lograr en el plano consciente del atribulado protagonista. Como ya se sabe, el corte de los ojos enormes, da paso a subsecuentes planos de cortinas con más ojos gigantes. Así, Hitchcock nos lleva por una travesía introspectiva hacia las profundidades más desconocidas de la mente de John; el camino es largo y dificultoso y resulta inevitable tentar los sentidos en el atropellado recorrido.

Ese viaje introspectivo fue anunciado minutos antes en la película, cuando Constanza y John se confiesan su amor mutuo y se besan apasionadamente, filtrándose el plano de cuatro puertas ordenadas en fila india, que se abren sucesivamente, desde la primera hasta la última. Aquella apertura de puertas, no sólo representa la distensión de las represiones psicológicas de Constanza, sino también la consolidación de los cuatro secretos fundamentales que esconde el inconsciente de John: i) ¿Quién es él realmente?, ¿cuál es su identidad y su oficio?; ii) ¿qué es lo que sabe John del verdadero doctor Edwardes?, ¿por qué lo ha suplantado?, ¿qué le ha pasado a Edwardes?; iii) ¿cuál es la culpa que carga John y que lo lleva a sufrir de amnesia?; y, iv) ¿quién es el verdadero asesino de Edwardes? Todas estas preguntas pueden responderse encajando correctamente las piezas del rompecabezas que constituye el sueño de Ballantyne, como bien lo anticipara Brulov.

La escalofriante ave que persigue a Ballantyne en la ladera de la colina, constituye otro elemento recurrente en la filmografía de Hitchcock, representando el peligro al que se someten sus protagonistas, cada vez que se exhiben figuras aladas en escena. En *Joven e Inocente* (*Young and Inocent*, 1937), un pájaro en pleno vuelo precede al descubrimiento de un cadáver en las orillas del mar; en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1941), un avión de pasajeros es enfocado en el aire antes de precipitarse a las aguas del Atlántico, al ser atacado por barcos alemanes; en *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), un biplano, acomete sin reparos sobre el protagonista, quien ha sido dejado a su suerte en una zona desértica; en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), el desequilibrado dueño del motel Bates, tiene afición por la taxidermia y varios pajarracos disecados se muestran antes del famoso asesinato en la escena de la ducha; y, la manifestación más importante de todas, se da, qué duda cabe, en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963), cuya temática aborda el inexplicado, feroz y creciente ataque de esos animales a toda una población en la bahía de San Francisco.

En el caso de Ballantyne, el relato se suspende con la mención de que el monstruo alado no pudo alcanzarlo, pero la sensación de peligro subsiste, más aún porque el veloz camino cuesta abajo[194], parece

haber sometido al amnésico personaje a una compleja situación de culpas e histerias recurrentes; ello explica los planos con largas sombras y distancias infinitas, propias del trabajo de Dalí, pero también de otro pintor favorito de Hitchcock, como era el italiano Giorgio de Chirico[195].

*Cuéntame tu Vida* comienza con una frase de Shakespeare inserta como una suerte de epígrafe: *"La culpa no es de las estrellas, sino de nosotros mismos"*. Luego sigue una explicación sobre el psicoanálisis y la forma en la que las complejidades de esa culpa pueden sanarse con una adecuada técnica introspectiva, en la que se descubra lo que el inconsciente del individuo esconde. En la escena del sueño y su subsecuente interpretación, se subrayan ambos conceptos y se clarifica que el protagonista ha estado atormentado por un complejo de culpa por dos hechos (la muerte de su hermano como base y la de Edwardes por extensión), de los que es totalmente inocente. Al final, Ballantyne no sólo está curado, sino que continúa su vida en compañía de su amada terapeuta.

# NOTORIOUS

**Notorious (Tuyo es mi Corazón**[196]**)** ***fue la primera película de Hitchcock que se estrenó después de concluida la Segunda Guerra Mundial. Basada en la historia corta*** **The Song of the Dragon** ***(1921) de John Taintor Foote***[197]***, el filme contó con la participación de Ben Hecht como guionista de una historia en la que el romance y el espionaje internacional se combinaban audazmente.***

***Una mujer, destrozada al descubrir que su padre ha sido condenado por traición a la patria, acepta trabajar para el gobierno estadounidense, seduciendo y casándose con un peligroso espía nazi que está perdidamente enamorado de ella, quien, por su parte, tiene los mismos sentimientos hacia el agente norteamericano que es su contacto.***

**Ficha:**

Productora: RKO Radio Pictures
Año: 1946
Guion: Ben Hecht
Intérpretes: Cary Grant (T.R. Devlin), Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Claude Rains (Alex Sebastian), Leopoldine Konstantin (señora Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Reinhold Schünzel (Dr. Anderson), Eberhard Krumschmidt (Hupka), Ivan Triesault (Eric Mathis).
Duración: 101 minutos
País: Estados Unidos

**El rescate de Alicia en *Tuyo es mi Corazón*:**

*Un criminal nazi sufre las consecuencias de su cándido enamoramiento hacia una espía norteamericana, cuando un agente va a rescatarla en su domicilio y lo descubre ante sus visitantes, unos peligrosos nazis que no están dispuestos a perdonar ningún error en su organización.*

Alicia Huberman es una joven disoluta, alcohólica y entregada a los placeres carnales[198]. Tiene un profundo resentimiento porque su padre es un espía nazi que acaba de ser condenado, como tal, a veinte años de prisión. La guerra ha terminado, pero las organizaciones de nazis en el Mundo continúan en actividad, tramando recomponerse. Devlin es un agente norteamericano que logra convencer a Alicia, basándose en el amor que ella tiene por Estados Unidos, de apoyarlo en una misteriosa misión en Río de Janeiro, Brasil, donde funciona una de esas organizaciones. Ya en dicha ciudad, Alicia y Devlin se enamoran recíprocamente, por lo que él toma muy mal la disposición de sus superiores: que ella seduzca a Alex Sebastian, un viejo amigo del padre de Alicia que anduvo enamorado de ella en el pasado; sin embargo, se ve forzado a acatar la odiosa orden. Sebastian es presidente de una compañía alemana productora de material bélico y el objetivo de los agentes norteamericanos es que Alicia se involucre con él lo más cercanamente posible para obtener la mayor

información.

Al escuchar a Devlin comunicarle, con aparente impasibilidad, la malhadada orden, Alicia se siente herida, pero acaba aceptándola, tal vez para demostrar a Devlin que él tampoco le importa a ella demasiado. No obstante su íntima desazón, Alicia logra su cometido y Sebastian se rinde ante sus encantos, enamorándose nuevamente de ella y proponiéndole matrimonio; circunstancia inesperada que Alicia informa a los agentes estadounidenses en Río de Janeiro, quienes la instruyen, ante la impotente mirada de Devlin, que acepte para así lograr desenmarañar todos los secretos de la peligrosa organización.

La señora Sebastian, madre de Alex, es una mujer posesiva, de carácter fuerte y dominante. No aprueba el matrimonio de su hijo con Alicia, quien no le genera ninguna confianza. Alicia, por su parte, ha descubierto que hay algo enigmático en unas botellas de vino que se guardan en la bodega de la casa, por una imprudencia que comete Emile Hupka, uno de los espías nazis, al reaccionar con sobresalto cuando ve algunas de esas botellas en el comedor. El frenético comportamiento de Hupka, le cuesta a éste la vida[199]; situación que es informada a Devlin, quien le pide a Alicia que convenza a Alex de que haga una fiesta presentándola en sociedad, y que lo invite para poder investigar qué ocultan dichas botellas.

El día de la fiesta, Alicia sustrae la llave de la bodega[200] y aprovecha un descuido de Alex para escaparse con Devlin a revisar las botellas de vino, descubriendo que éstas no contienen alcohol sino uranio, una sustancia radioactiva utilizada para hacer armas nucleares[201]. Alex es informado de que el champagne se está acabando, por lo que baja a la bodega para buscar más provisiones; el descubrimiento de los intrusos es inminente. Devlin, consciente de que Alex es, a pesar de todo, un caballero, sabe bien que el hallazgo de una infidelidad será menos grave que el darse cuenta de que su esposa es una espía norteamericana, por lo que abraza a Alicia y la besa apasionadamente, ante la desconsolada mirada de Alex. Alicia finge que Devlin la ha obligado a besarle, pero después Alex descubre que las cosas son mucho peores de lo que él pensaba: advierte que la llave de la bodega no está en su llavero; luego, misteriosamente la encuentra, baja a

revisar los vinos, y descubre que Alicia y Devlin han encontrado el uranio en las botellas.

Alex está aterrado por las consecuencias de su descuido. Sabe bien que los compañeros de su organización nazi no le perdonarán que se haya casado con una espía norteamericana, quien además ha descubierto el insumo principal de su arma atómica[202]. Así, recurre a su madre, quien luego de recordarle lo estúpido que ha sido, le convence de eliminar a Alicia con un veneno de acción lenta, de manera tal que parecerá que, durante algunos días, ha sufrido de una enfermedad que la ha llevado a la muerte. De esa forma, evitarán las sospechas de los nazis.

Alex y su madre han comenzado a envenenar a Alicia quien, en efecto, parece débil y atontada. Cuando la ve, Devlin piensa primero que Alicia se está alcoholizando nuevamente y se lo recrimina; sin embargo, ella está demasiado frágil para discutir y se retira. Luego, en su casa, descubre que su esposo la está envenenando, pero ya es demasiado tarde para hacer algo. Se desmaya frente al doctor Anderson, el científico del grupo de espías nazis y es llevada a su dormitorio, donde Alex y su madre, esperan su pronto deceso.

Han pasado ya algunos días sin que Alicia se reporte a sus contactos estadounidenses, por lo que un inquieto Devlin decide averiguar qué ocurre con ella y hace una visita a la mansión Sebastian. El mayordomo le refiere que Alicia está enferma en su dormitorio y le dice que anunciará su presencia a Alex, quien se encuentra reunido con unos colegas de negocios[203]. Devlin espera durante unos minutos en la antesala, pero se impacienta, sube las escaleras y entra a la alcoba de Alicia, a quien encuentra muy débil en su cama. Ella le dice que Alex y su madre la están envenenando y que han descubierto la verdad, pero que sería mortal para ellos revelársela a los otros agentes nazis[204]. Por fin Devlin le confiesa su amor y sus profundos celos por su matrimonio con Alex –a pesar de que fue impulsado indirectamente por el mismo Devlin–, la abriga y resuelve llevársela de la casa.

Alicia apenas se sostiene por la acentuada intoxicación que la tiene camino a la muerte. Devlin la apoya sobre su pecho y la lleva hacia las

escaleras. Alex los sorprende e intenta, sin perder el control de sí mismo, evitar el rescate. Devlin, conocedor de que los agentes nazis a quienes Alex quiere evitar enterar de la identidad de Alicia, se encuentran en la casa, le advierte a éste, evidenciando que lleva un arma escondida en su bolsillo, que hará un escándalo si insiste en impedir el salvamento de la joven envenenada. La señora Sebastian aparece sobresaltada. *"¿Qué sucede Alex?"*, inquiere desde abajo el doctor Anderson, quien ha salido a la antesala. Ante el mutismo del aterrado Alex, su madre responde que Alicia ha empeorado. *"Bien querida, nos vamos"*, anuncia en voz baja Devlin, mientras comienza a bajar las escaleras y le recuerda a Alex cuál fue el precio que tuvo que pagar Hupka por su estupidez. Alex y su madre los acompañan desconcertados y una tensa música de fondo se suma a la escena. Dos agentes nazis más, aparecen en la antesala, se paran rígidos sobre el piso de cuadros blancos y negros y observan con recelo cómo un desconocido se ocupa de llevar en sus brazos a la esposa de Sebastian, mientras éste sólo los acompaña con expresión circunspecta y desencajada. *"Ayúdalo, Alex"*, susurra con desesperación la señora Sebastian a su alelado hijo, quien procura infructuosamente fingir valentía anunciando a Devlin que no tiene miedo de morir. *"Pues bien, ésta es la oportunidad, aquí y ahora. Dígales quién es ella"*, le responde con sarcasmo Devlin mientras continúa con su angustiante descenso. *"¿Necesitas ayuda Alex?"*, pregunta Anderson, obteniendo la respuesta de Devlin: *"Podemos con ella"*. *"¿Adónde la llevan?"*, insiste el nazi, pero Alex sigue sin reaccionar. *"Usted conteste eso, Sebastian"*, le ordena Devlin, sin embargo, es la señora Sebastian la que responde que llevarán a Alicia al hospital y luego, musitando, le implora a su hijo que diga algo a sus peligrosos amigos. El persistente e imprudente silencio de Alex hace más tortuoso el camino de los últimos escalones, sobre todo porque el más duro de los espías nazis y ejecutor de Hupka, observa con suspicacia el particular comportamiento de su aterrado amigo, quien por fin se aventura a contestar la pregunta sobre qué le ocurrió a su esposa, señalando, entre tartamudeos que se desmayó y que fue auxiliada por Devlin, quien escuchó todo mientras lo esperaba. *"Si, llamé por teléfono al hospital apenas vi cómo estaba"*, dice Devlin ante la severa y cada vez más desconfiada mirada del temible espía, quien se acerca donde la señora Sebastian para preguntarle si ella acompañará a su hijo; *"No. Alex me llamará. Esperaré aquí"*,

responde ella, sin mirar a su interlocutor. Devlin atraviesa la puerta con Alicia en sus brazos y Alex agarrándole la espalda, avanzan al carro ante la expectante observación de los espías, quienes permanecen en el umbral de la puerta. Los tres bajan las escaleras de la entrada, Alex abre la puerta y Devlin mete a Alicia en el carro, pero aprovecha para entrar él también por el lado del copiloto, deslizarse hacia el timón y cerrar la puerta, dejando a Sebastian afuera, quien clama desesperado: *"un momento, debo sentarme con ella"*. Devlin, cierra el pestillo de la puerta y le anuncia a Alex que ya no hay sitio; éste insiste muy agobiado, resaltando que su vida está en peligro.

*"Ése es su problema"*[205], responde Devlin. Alicia sonríe. *"Por favor, por favor"*, implora Sebastian mientras el carro emprende la marcha. Los espías nazis concluyen que algo anda mal. *"No hay teléfono en la habitación para llamar al hospital"*, dice uno de ellos, revelando que lo dicho por Devlin minutos antes fue una mentira. *"Alex, ven por favor. Quiero hablar contigo"*, le ordena el otro a un atormentado Sebastian, que comienza a subir las escaleras de la entrada de la casa con los hombros caídos y la mirada circunspecta, conocedor de cuál será su destino. Atraviesa la puerta de la casa, la que es cerrada finalizando la película de inmediato.

* * * * *

**Un punto de partida fundamental para analizar la escena del rescate de Alicia es el de precisar la temática del filme: *Tuyo es mi Corazón* es una película de espías, pero sobre todo, es la historia más romántica que filmó Hitchcock[206]. Una revisión cautelosa de la narración nos permite llegar a concluir que el uranio en las botellas de vino no era el único *McGuffin* del director; el propio suspenso y el peligro que denotaban los espías nazis, eran en sí mismo un pretexto para justificar la tormentosa historia de amor que encadenaba a los tres personajes principales: Devlin, Alicia y Alex.**

Devlin comienza siendo el típico solterón maduro, incapaz de expresar con soltura sus sentimientos de amor hacia Alicia, en parte también porque ellos obstaculizan el correcto desempeño de su importante

misión. Alex, en cambio, encarna al hombre infeliz y dominado por su terrible madre, pero cuyo sincero y puro amor brota extasiado y lúcido, al recordarle a Alicia cuánto siempre la ha amado y lo terrible que fue para él que ella rechazara su cariño. Es de especial relevancia, a propósito del conflicto de sentimientos, la escena en la que Devlin y Alicia se besan apasionadamente frente a la bahía de Río de Janeiro[207]. En palabras de Spoto[208], Hitchcock concibió un *ménage a trois*, entre los dos protagonistas y el espectador representado por la cámara que no deja de enfocarlos durante los cuatro minutos que dura la escena. Pues bien, en el rescate de Alicia sucede algo similar, pero con la inversión de los roles de los dos amantes. Devlin ha sido vulnerable a la agonía de Alicia y esa vulnerabilidad le ha revelado la importancia de su amor sobre su misión, al punto de animarse a confesárselo y decidir liberarla de su prisión y lento envenenamiento. Alex, en cambio, es el esposo traicionado que desciende con terror las escaleras y es incapaz de responder las preguntas que los otros nazis le hacen, a pesar de ser consciente de la creciente suspicacia generada por su silencio. Si bien la escena no es sexual sino emocional, la insistencia de Devlin y de mamá Sebastian para que Alex intervenga física y verbalmente en el descenso de Alicia, así como la decisión final de éste de hacerlo, constituyen un reflejo del erotismo dramático y reprimido que ha estado presente en toda la historia. Devlin, enamorado de Alicia, la impulsa a seducir y acostarse con otro hombre, para lograr un objetivo político, convirtiéndola así en una Mata Hari de la postguerra. Alex Sebastian, por su parte, es un espía nazi cuyos celos, sin embargo, no son más fuertes que su delicadeza y razonabilidad al sospechar –y luego descubrir– que en efecto existe algo entre Alicia y Devlin, no haciendo nada al respecto.

Los roles se invierten, en consecuencia, y el indiferente Devlin, olvida sus prejuicios, pone de lado su misión y reconoce que ama a Alicia, confrontando así a su rival, el enamorado confeso y ahora despechado caballero andante Alex, quien se ve patéticamente conmovedor cuando finge coraje al clamar que no le teme a la muerte. Esta transposición de roles, opera como un enroque, al pertenecer Devlin y Alex al mismo bando, durante los segundos que dura el rescate –de ahí la referencia al *ménage a trois*–. Por ello, la severa formación de los espías nazis sobre los cuadros blancos y negros del piso de la antesala,

se complementan a la perfección con la metáfora ajedrecística que ocurre en las escaleras de la mansión.

A Hitchcock le fascinaba humanizar a sus villanos y *Tuyo es mi Corazón* no es, en absoluto, la excepción. Es verdad que mamá Sebastian es una mujer dura, intrusiva y dominante, como Hitchcock representó a muchas de las madres en sus filmes[209]. Spoto sostiene que se trata de una referencia recurrente de la propia madre de Hitchcock, respecto de la cual el director hacía un depósito personal de su irritación, su culpabilidad, su resentimiento y sus tristes anhelos[210]. Más allá de esta libre interpretación, lo cierto es que mamá Sebastian es una mujer comprometida –por supuesto enfermizamente– con el sufrimiento de un hijo que supera ya los cincuenta años. Se resiste enfurecida al matrimonio de Alex con Alicia, porque sospecha que algo malo traerá esa unión: no se equivoca y se felicita cuando su hijo se lo confirma. Decide con frialdad y cálculo de hábil criminal, el destino letal de su nuera; y, cuando su hijo se enfrenta al inesperado y audaz rescate, lo acompaña sin miramientos en su peligroso descenso, procurando instruirle qué decir y cómo comportarse ante sus amenazantes interlocutores. No sólo eso, la señora Sebastian también interviene y responde a los espías nazis; allí donde Alex está petrificado por el miedo, ella tercia para distraer las sospechas de los alemanes, especialmente las del más intransigente, quien advirtiendo que la mujer está cubriendo un grave error de su hijo, se acerca para preguntarle si ella también irá al hospital. Es decir, mamá Sebastian es lo suficientemente humana como para proteger a su criatura hasta las últimas consecuencias y a riesgo de su propia vida, ya que es indudable que la suerte mortal de Alex la correrá también su madre en el final de la película.

Esto nos lleva a Alex, el villano educado, amable, de modales finos y, sobre todo, el enamorado despechado. Ha abierto su corazón a una mujer que lo ha traicionado por segunda vez. La alegría que tuvo por haber creído que finalmente conquistó a su amada fue inmensa. Todo eso ha terminado y se siente un estúpido frente a su madre y, lo que es peor, consigo mismo. Vuelve entonces a los brazos protectores de quien siempre le ha querido y ha estado dispuesta a defenderlo: la señora Sebastian. Se somete a ella, a su abrigo y a su firme custodia y

se deja dirigir para la recomposición del desastre que su imprudencia ha ocasionado.

Hitchcock también tenía un fetiche con las escaleras. Aparecen en muchas de sus películas anunciando peligro inminente y a veces mortal, cuando el personaje asciende por ellas[211]; cuando desciende, connotan caída o involución[212]. En el caso del rescate de Alicia vemos cómo el enroque de roles entre Devlin y Alex, refleja la involución de este personaje, quien después de ser el orgulloso esposo de una bella mujer, dueño de una imponente mansión y líder de la ambiciosa organización nazi, se ha convertido en un crío aturdido sin más recursos que aquéllos que su desesperada madre le sopla al oído. *"No tengo miedo de morir"* miente como un niño que reta con espanto a su amonestador. Luego pretende reaccionar, pero su imagen ya no es más que la de una pobre criatura caída y delatada por los nervios. Sus atormentadas súplicas clamándole a Devlin que le permita subir en el carro, son a la vez patéticas y enternecedoras. Su figura es ya tan minúscula que permite recordar a la del pequeño insecto mutante que clama por su vida en la igualmente última escena de *La Mosca* (*The Fly*, 1958) de Kurt Neumann.

Más allá de ello, es interesante observar cómo la reacción de Alex frente al peligro es diametralmente diferente a la de su madre. Ella está asustada sí, pero afronta el peligro acompañando a su hijo a su destino mortal, como la virgen María en el vía crucis. Él, en cambio, no mira hacia atrás, aún sabiendo que el rumbo que tomará la vida de su madre, cuando todo se descubra –en caso le permitan subir al vehículo–, será fatal. Finalmente, aquella subida de las escaleras de la entrada de la casa, cuando uno de los espías le ordena que regrese, es visualmente perfecta. Alex camina encorvado, con el rostro desencajado y el andar pesado, como el de un condenado a muerte que se acerca amargamente resignado a su ejecución. El cierre sombrío de la puerta por parte de del espía más duro, representa, en efecto, el fin de Alex y el de su madre[213].

# THE PARADINE CASE

**THE PARADINE CASE (Agonía de Amor)** ***es una película de corte judicial y fue la última que Hitchcock dirigió bajo la producción de David O. Selznick. La película fue una adaptación hecha por Alma Reville y James Bridie, a la novela de Robert Smythe Hichens. Se trata de un filme estadounidense, cuya historia se desarrolla en Inglaterra.***

***Un exitoso y felizmente casado abogado, asume la defensa de una hermosa mujer acusada del asesinato de su marido, sin imaginar que al poco tiempo se enamoraría perdidamente de ella, por lo que liberarla, más que un trabajo, se convierte en una terrible obsesión.***

**Ficha:**

Productora: Vanguard Films, The Selznick Studio
Año: 1947
Guion: Robert Hichens (novella), Alma Reville (adaptación), David O. Selznick, James Bridie y Ben Hecht
Intérpretes: Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (juez Lord Thomas Horfield), Ethel Barrymore (Lady Sophie Horfield), Louis Jordan (Andre LaTour), Allida Valli (Maddalena Anna Paradine), Leo G. Carroll (Sir Joseph), Charles Coburn (sir Simon Flaquer), Joan Tetzel (Judy Flaquer).
Duración: 125 minutos
País: Estados Unidos

**El autocrítico alegato del abogado Keane en *Agonía de Amor:***

*La tensa audiencia de un juicio criminal, es el singular escenario en el que un atribulado abogado, reconoce su incompetencia en la defensa de la acusada, de quien está además perdidamente enamorado.*

Anna Paradine, una misteriosa y seductora joven mujer, es acusada de haber envenenado a su esposo, el coronel Paradine, un hombre ciego y enfermo. Su defensa es encargada a Anthony Keane, un joven y brillante abogado, felizmente casado con Gay, esposa devota y orgullosa del incuestionable éxito de su marido, quien nunca ha perdido un juicio.

El proceso por el asesinato del señor Paradine, es asumido por el juez Lord Thomas Horfield, quien resiente los métodos forenses de Anthony y se siente atraído por Gay. Por su parte, el decente abogado Keane se enamora perdidamente de la señora Paradine, al punto de obsesionarse con su defensa, siendo esto evidente para todos, incluso para su esposa Gay, quien, no obstante que Keane le ofrece dejar el caso, lo alienta a que continúe con su trabajo, hasta lograr la absolución de la acusada, ya que su condena supondrá que se le

aplique la pena de muerte y eso podría afectar tanto al marido, que lo alejaría emocionalmente de Gay. *"Todo lo que pido es que viva para que la lucha sea justa. Porque si muere, te habré perdido para siempre"*, le dice Gay a su apenado esposo.

En su obstinación por salvar de una condena de muerte a la mujer de la que se ha enamorado, Keane va a la mansión de campo de los Paradine y conoce a Andre LaTour, sirviente de confianza del asesinado, quien se muestra extraño y especialmente hostil con el abogado, señalándole que detesta a Anna Paradine y que la considera una mujer perversa. Keane cree tener suficientes indicios como para comprometer a LaTour en el homicidio del señor Paradine, pero Anna le prohíbe que lo haga, dándose cuenta de inmediato el abogado que su defendida está enamorada de LaTour.

El lograr la absolución de Anna es para Keane más importante que sus advertencias, por lo que en el juicio interroga con ferocidad a LaTour, relievando sus contradicciones y colocándolo en la posición de sospechoso del homicidio del señor Paradine. Sin embargo, el interrogatorio se le va de las manos, cuando LaTour confiesa que tuvo una relación adúltera con Anna Paradine lo que, para aquel hombre de moral rígida, resulta ser una torturante falta, al preciarse de ser un leal servidor y amigo de su patrón. Keane intenta callarlo pero es reprendido por Lord Thomas, quien le dice que él es el responsable de que se haya creado un ambiente tan emocional en la audiencia.

De inmediato, Keane interroga a Anna y lo hace con celos y temor cada vez que habla de LaTour. Su defendida reacciona indignada cuando en una de las preguntas Keane sugiere que LaTour pudo ser el asesino y se coloca ella misma en una posición comprometedora, al afirmar que fue ella quien lavó la copa donde presumiblemente estaba el veneno. A pedido de Keane se produce un receso y al día siguiente el fiscal se ocupa de interrogar a la señora Paradine, preguntándole si es verdad que estaba enamorada de LaTour, lo que ella niega. En ese instante, se informa en la sala de audiencias que LaTour se ha suicidado. *"¡Andre!"* grita visiblemente afectada Anna Paradine. Lord Thomas intenta continuar con el juicio, pero la acusada entre lágrimas refiere que ya nada importa. *"André está muerto. El hombre que amo*

*murió”*, sostiene antes de confesar que mató a su esposo para poder vivir libremente con LaTour. Se desatan los murmullos y cuando Keane intenta interrogar de nuevo a la señora Paradine, ella lo rechaza diciéndole que LaTour murió por su culpa.

El silencio reina durante unos segundos. Keane está de pie, cabizbajo y con su peluca de abogado puesta. Sudoroso, avergonzado y exhausto se dirige balbuceando al juez y al jurado: *“Hice lo que pude. Este caso se cobró ya un alto precio en la vida de LaTour, en la carga que para ustedes representa y por supuesto, en mí. Soy, más que nunca, consciente de mis limitaciones. Todo lo que hice parece haber ido en contra de mi cliente. Pero, miembros del jurado, no deben confundir mi incompetencia con ninguna de las cuestiones de este juicio. Son dos cosas aparte. Dos cosas muy diferentes. Se han ocultado muchas cosas en este juicio…”*. Luego, parece ya no encontrar las palabras adecuadas para continuar y así lo anuncia, pidiendo ser sustituido por uno de sus colegas. Muy desde lo alto se aprecia a un Keane derrotado, retirándose con la cabeza gacha y los hombros caídos, bajo el sonido de una suave música.

* * * * *

**Hitchcock, basado en la novela de Hichens, nos lleva una vez más al límite, al representar con la más extrema crudeza la caída de un abogado penalista en pleno juicio. La autocrítica de Keane es la antípoda de la soberbia, vanidad y arrogancia con las que los litigantes suelen conducirse, casi por oficio, en el contexto de un proceso criminal. Keane, despreciado y humillado por la mujer de la que se ha enamorado, se somete a una vergüenza pública al admitir que ha sido incompetente en la defensa de su cliente. Se le ve triste y atormentado. Suda y balbucea cuando habla; respira con cierta agitación y evita levantar la mirada. No se está excusando; por el contrario, está haciendo el último intento por proteger a su defendida, pero lo hace con torpeza e impericia porque ha sido doblegado, no por el Fiscal, sino precisamente por quien Keane se ha esforzado obsesiva y sentimentalmente por salvar de una condena a muerte. Es por ello, también, que la toma en la que se aprecia desde lo alto su retirada de la sala de audiencias, es trascendente: ya no se le observa imponente y**

**versado, como en sus mejores momentos durante el juicio; ahora se le ve pequeño y huidizo, como una cucaracha intoxicada por un insecticida, intentando encontrar un refugio para salvarse o morir en paz.**

La confesión del homicidio por parte de Anna Paradine, remece también a Keane. Quizás porque no creía en su culpabilidad o acaso porque sabe que no sólo perderá su primer caso, sino que aquella misteriosa mujer que lo ha cautivado irrefrenablemente será ejecutada por admitir, en un arranque de ira, que asesinó a su marido para poder vivir con LaTour, el hombre al que amaba. He ahí un paralelismo narrativo interesante: Keane es presentado como un hábil abogado que gana todos sus casos, pero los impulsos de un espíritu contaminado por la obsesión hacia una mujer, lo hacen cometer una serie de errores en este juicio. Lo mismo ocurre con Anna Paradine, quien se muestra tan digna, correcta y alturada el día de su detención, que de inmediato se imprime en los espectadores la idea de que su personaje es un nuevo "falso culpable" de la filmografía hitchcockiana y que será absuelta con éxito en el curso de la historia. Sin embargo, ni bien un celoso Keane acecha a LaTour, ella resiente el trabajo de su abogado y cuando se entera de que su amado se ha suicidado, es consecuente con su pensamiento de que ya nada puede importar y confiesa su homicidio con el propósito adicional de ver fracasar al culpable de su verdadera desgracia: Keane.

El paralelismo es mayor conforme avanza el relato: LaTour ama, en el sentido más amplio de la palabra, al coronel Paradine y por eso cobra un gran resentimiento hacia Anna, tanto por haberlo seducido cuanto por haber matado a su querido patrón; la señora Paradine ama a LaTour y por eso desprecia a Keane, quien ataca frontalmente al sirviente; Keane ama a Anna Paradine y, en consecuencia, sospecha de LaTour no sólo porque cree que él mató al coronel sino porque sabe que la acusada está enamorada de él. Tanto LaTour como Keane cometen estupideces por los sentimientos que tienen hacia Anna Paradine y marginan de esa forma a los seres que aman: LaTour al coronel y Keane a su esposa. Ambos son avergonzados y humillados en el juicio, LaTour por Keane, y éste por Anna. El paralelismo se rompe cuando LaTour se suicida, luego de confesar que no puede vivir con la

carga de su deshonra, mientras que Keane es alentado por Gay, con miras a una sana redención.

A propósito de lo referido en el punto precedente, Maurice Yakowar ha apuntado la reincidencia de Hitchcock en desarrollar el tema de las limitaciones de sus personajes, cuando se presentan conflictos entre el amor y el deber[214]. Estos conceptos deben ser entendidos, insisto, en sus más amplias acepciones. Así, el amor por un amigo, hace que un brillante estudiante acepte culpas ajenas para que el verdadero culpable –el amigo– no sea expulsado de su centro de estudios, en *Downhill* (1927); una amistad es también el centro de un triángulo amoroso en *The Manxman* (1928); un policía enamorado debe escoger entre lo que le dicta su corazón y lo que sus responsabilidades le exigen, en *El Enemigo de las Rubias* (*The Lodger*, 1926); y la situación es mucho más comprometedora en *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), en donde el policía, también enamorado, inculpa a un inocente para salvar a su amada. En *Inocencia y Juventud* (*Young and Innocent*, 1937), es la hija del jefe de policía, la que protege al sospechoso; y en *Pánico en la Escena* (*Stage Fright*, 1950), una joven consigue un trabajo como criada en la casa de una actriz, para averiguar la verdad sobre un homicidio del que su amado es sospechoso. Las películas sobre espionaje no son la excepción y el conflicto se enfoca entre el amor y las responsabilidades patrióticas de los personajes en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940), *Tuyo es mi Corazón* (*Notorious*, 1946), *Con la Muerte en los Talones* (*North by Northwest*, 1959), *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) y *Topaz* (1969). En *Agonía de Amor*, este conflicto es doble al comprometer a los personajes de LaTour y Keane y acaso es la instancia más notable, en el cine de Hitchcock, en la que se profundiza dicho conflicto, con el alegato autocrítico que, sin tapujos, hace Keane, reconociendo, si bien no directamente su amor a Anna Paradine, sí su manifiesta incompetencia derivada de ese fatal vínculo emocional[215].

Ahora bien, lo cristalino es que Keane se perturba, en el alegato de autocrítica, por la confesión desesperada de Anna Paradine. Su testimonio es incriminador. Ella, en un incontrolable arrebato de ira, prefiere castigar a quien cree responsable de la muerte de LaTour y avergonzarlo públicamente, antes que salvar su propia vida. A Keane

se le pone en evidencia así la perfidia de Anna Paradine, de la que fue prevenido por LaTour días antes. Ella declara no sólo que no ama a su flechado abogado, sino que lo detesta; se reconoce como una adúltera y como una fría y calculadora asesina, y ése es un golpe que el experimentado defensor no está preparado para soportar. Hitchcock invierte su temática de "falso culpable" que ya había sido trabajada en muchas de sus películas y hace que Anna Paradine no sólo sea una verdadera culpable, sino una perversa y furiosa criatura. ¿Cómo defiende Keane a su amada en esas circunstancias? Lo único que le queda es sacrificarse frente a todos y echarse la culpa por una mala defensa. Ahora bien, lo que alega es cierto: sus audaces técnicas de litigio y su agresivo interrogatorio a LaTour, a pesar de las previsiones y alertas de su defendida, llevan a que el fiel sirviente del coronel Paradine se suicide, ocasionando la furia y confesión de la acusada.

Finalmente, cabe hacer un apunte sobre la perversidad de Anna Paradine. Es indiscutible, como ya he abundado, que la culpa, en el cine de Hitchcock, es más pesada para las mujeres que para los hombres. Robin Wood destacaba que las mujeres siempre eran culpables en la visión hitchockiana[216]. Esto, salvo el caso de *Asesinato* (*Murder!*, 1930), parece ser cierto en el resto de filmes en los que, de una u otra manera, se cuestionaba legal o moralmente a las féminas protagonistas de nuestro director[217]. Aquella impactante realidad desencaja al abogado enamorado, quien ve perturbado cómo su amada es una asesina que prefiere a un hombre que la desprecia, antes que a él, quien tiene la posibilidad de salvarla de una ejecución. Siempre en la línea dual de Hitchcock, la contraparte de Anna es Gay, una mujer decente y leal, lo suficientemente discreta como para rechazar con delicadeza los manoseos del juez Horfield, y lo bastante fuerte y valiente en el momento de enfrentarse a los devaneos sentimentales de su querido esposo, a quien, por el contrario, decide darle todo su soporte en el juicio, nutrida por la sabiduría que la ayuda a comprender que sólo con la absolución de Anna Paradine podrá luchar por liberar a Keane de la obstinación amorosa en la que se ha visto envuelto.

Visto así el desarrollo del filme y, en especial, la patética humillación de Keane antes y durante su autocrítico alegato, puede afirmarse que

la fuerza de esta película está en sus personajes femeninos. A pesar de que Anna Paradine y Gay Keane no se interrelacionan en la historia, la dinámica es mucho más rica que si lo hubieran hecho. Son los vértices principales de un platónico triángulo amoroso, en el que Anthony Keane oscila, poniendo en conflicto sus propios principios, entre la perversidad de una atractiva y misteriosa mujer y la comprensión, fortaleza y decencia de su esposa.

# ROPE

***Rope (La Soga) fue la primera película a color de Hitchcock. Con un estilo teatral y de experimento, la película se filmó en sólo diez tomas.***

***La historia, adaptada por el actor Hume Cronyn, de la obra teatral del mismo nombre (1929) y escrita por Patrick Hamilton, se inspiró en el asesinato de un menor de edad en 1924, cometido por dos estudiantes de la Universidad de Chicago, con delirios de superioridad nietzscheana.***

**Ficha:**

Producción: Transatlantic Pictures y Warner Bros. Pictures
Año: 1948
Guion: Hume Cronyn y Arthur Laurents
Intérpretes: James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Brandon), Farley Granger (Phillip), Cedric Hardwicke (señor Kentley), Constance Collier (señora Atwater), Douglas Dick (Kenneth), Edith Evanson (señora Wilson), Dick Hogan (David), Joan Chandler (Janet)
Duración: 80 minutos
País: Estados Unidos

**El recojo de la cena de la fiesta en *La Soga:***

*Los ansiosos espectadores somos los únicos testigos de que en el baúl donde se ha servido la cena, está escondido el cadáver del único invitado que no llegó a la fiesta y que nunca llamó para disculparse. En la escena del recojo de la comida, pareciera inminente el descubrimiento del cuerpo, ante el descuido de sus perversos verdugos.*

Brandon y Phillip viven juntos en un simpático departamento neoyorquino. Son jóvenes recién egresados de la universidad, a quienes las experiencias y chácharas académicas, así como la lectura de autores de tesis audaces y trasgresoras, les llevan a presumir de su supuesta superioridad intelectual.

Ambos han organizado una pequeña fiesta en su departamento y han hecho que uno de sus invitados, David los visite más temprano. Después de convidarle un trago, lo asesinan estrangulándolo con una soga y esconden el cadáver en un baúl de la sala.

Las enfermizas diatribas de Brandon contra David, que siguen al asesinato de éste, revelan los absurdos motivos del crimen: la víctima era, en opinión de sus victimarios, una criatura inferior que ocupaba innecesariamente un espacio en el mundo. Ellos, según Brandon, son

seres superiores y, por lo tanto, les asiste el derecho de suprimir la vida de sus inferiores[218]. Extasiado, Brandon decide que la mejor forma de celebrar su hazaña criminal, es sirviendo la cena encima del baúl donde está oculto el cadáver, por lo que traslada el mantel, los candelabros y el menaje de la mesa del comedor y viste el baúl como una mesa de fiesta.

Llega la señora Wilson, la vieja mucama que no oculta su sorpresa y fastidio por el cambio del lugar donde se servirá la cena. Luego van llegando los invitados. Primero lo hace Kenneth, amigo de los anfitriones; después Janet, novia de David y ex novia de Kenneth; a continuación, el señor Kentley, padre de David, quien asiste a la cena con su cuñada, la señora Atwater, ya que su esposa tiene un fuerte resfrío. Varios minutos más tarde llega Rupert Cadell, antiguo profesor de Brandon, Phillip, David y Kenneth, y responsable de haber trasmitido a los dos primeros la teoría de la superioridad intelectual y el derecho a matar a los inferiores[219].

La perversión de Brandon no tiene límites. Ha asesinado a sangre fría a un amigo y ha puesto la cena encima de sus restos ocultos. Invita a la fiesta a gente íntimamente vinculada a su víctima y se regocija ante la inquietud y preocupación de todos por la inesperada ausencia de David. Incluso hace bromas o comentarios imprudentes al respecto. Phillip sufre porque es consciente de esa imprudencia.

En el curso de la fiesta, los invitados se sirven la cena en el baúl, ignorando qué es lo que esconde. Luego, los ya conocidos temas de la superioridad intelectual y la justificación del homicidio, son tratados por Brandon y Rupert, ocasionando el disgusto de los invitados. Brandon se burla del carácter violento de Phillip y le recuerda, delante del resto, que él gustaba de estrangular gallinas cuando era joven. Phillip se enfurece y pierde los papeles verbalmente. Rupert, personaje claramente agudo y avispado, sopesa que algo no marcha bien. Brandon continúa siendo imprudente en sus intervenciones y Phillip, al borde de la desesperación, opta por embriagarse.

Pasan los minutos y David no llega ni se reporta. Su padre y su novia están preocupados por la inasistencia de éste y su madre llama

desesperada por teléfono porque no sabe nada de su hijo. La cuñada del señor Kentley, tía de David, ha ido a atender la llamada de su hermana. Se inicia, en la sala, al lado del baúl que sirve de tumba, una conversación en la que se especula sobre lo que puede haber ocurrido.

Los espectadores vemos el baúl en un solo plano fijo, con el fondo del corredor del departamento que pasa por el comedor hasta la puerta de la cocina. En cambio, la conversación sobre la desaparición de David se desarrolla fuera de campo, a un lado de la pantalla. Apenas podemos ver la espalda de Rupert lo suficiente como para saber que se trata de él. Los preocupados invitados, cuyas voces escuchamos, pero a quienes no vemos, intercambian ideas y los anfitriones, fingiendo la misma preocupación, participan también del diálogo.

La señora Wilson ha decidido recoger los restos de la comida y los servicios del baúl. Ella camina satisfecha porque la fiesta ha terminado y su expresión evidencia que quiere retirarse pronto. Aunque sus movimientos son ágiles, el suspenso de la escena hace que la caminata resulte angustiosamente larga. La vieja mucama va y regresa desde el baúl hasta la cocina con platos y fuentes de comida. Enciende las luces en su camino y sonríe despreocupada mientras termina sus tareas. Es tan ajena a la conversación que se escucha *en off*, como al contenido mortal del baúl que está limpiando afanosamente. Rupert participa de la conversación, pero vemos cómo, en ocasiones, gira la cabeza para ver qué está haciendo la criada, quien en uno de sus regresos, viene sosteniendo unos libros; levanta parte del mantel que está puesto sobre el baúl, para acomodarlos encima de éste y sopla los candelabros para apagar sus llamas y llevárselos, junto con el mantel. Su propósito es el de finalizar su trabajo metiendo los libros en el baúl. El descubrimiento del cadáver de David es inminente.

La señora Wilson deja el mantel y los candelabros en el comedor y regresa con más libros; son varios en realidad, de manera que los deposita en el piso. Rupert la mira de reojo. La mucama agarra aquellos libros que están sobre el baúl y comienza a abrirlo. Estamos a menos de un segundo de que se descubra el cadáver. Sin embargo, algo imprevisto ocurre. Rupert le ofrece su ayuda para el sostén de los libros, mientras ella abre el baúl. La tapa del baúl está levantada, pero

la señora Wilson no ve el cadáver porque al ser interrumpida por Rupert gira su cabeza sobre su hombro derecho para atender a su interlocutor. Esto acaba con la distracción de los asesinos. Brandon reacciona de inmediato. Se acerca presuroso al baúl, próximo a ser abierto del todo por Rupert y la mucama, y dice con autoridad mientras presiona la tapa, impidiendo que se abra: *"Está bien señora Wilson; podrá poner los libros mañana cuando venga a limpiar temprano"*. Rupert sospecha de inmediato que algo extraño hay en el baúl y, a partir de ese momento, hace todo lo posible por develar el misterio.

* * * * *

**La historia es una variante del famoso caso de Leopold y Loeb, ocurrido en Chicago, en mayo de 1924. Dos jóvenes universitarios, asesinaron a un muchacho de catorce años, luego de planificar durante siete meses la forma en la que podían cometer un crimen perfecto sin ser descubiertos. Confiando en su supuesta superioridad –ambos se envanecían de sus altísimos coeficientes de inteligencia–, irónicamente fueron traicionados por una torpeza elemental, ya que Leopold olvidó sus anteojos –cuyas características especiales facilitaron la identificación–, cerca del cuerpo de la víctima. El caso tuvo una trascendencia pública y mediática impresionante, por lo que puede deducirse que Hithcock se interesó especialmente en investigarlo, a partir de la obra de teatro de Hamilton.**

En la película, la representación de aquellos dos personajes está dada por un Phillip aterrado por lo que han hecho, mientras que Brandon está excitado y no quiere dar por concluido el capítulo gozoso de su "justificado" crimen. Decide por ello que la cena para sus invitados, a punto de llegar, será servida en el mismo baúl donde yace el cadáver. "Es una obra maestra. No queremos dejar solo a nuestro invitado de honor", aduce. Phillip protesta, pero obedece.

Hay ciertamente una marcada diferencia entre los móviles criminales de Brandon y Phillip. En principio, ambos mataron a un "inferior"; sin embargo, en el curso de la historia se devela que el asesinato ha sido un experimento más para un enfermo Phillip, quien goza, y a la vez,

se atormenta con la violencia, tal como se recuerda con su perverso "ajusticiamiento" de aves. Por el contrario, para Brandon el homicidio de David es un reto personal, que satisface su ya mencionada convicción de superioridad, al punto de hacer de su crimen una obra maestra, en la que involucra el juego con sus invitados y la puesta en riesgo de su propia libertad. Phillip es, pues, finalmente, un instrumento de Brandon; lo que en términos de psiquiatría criminal, podría identificar al neurótico complementario con el psicópata, respectivamente.

El insólito planteamiento cinematográfico de la escena del recojo de la cena en *La Soga*, la vuelve digna de figurar en una antología hitchcockniana. Los espectadores tenemos un lugar privilegiado en esta secuencia, ya que la forma en la que es filmada por Hitchcock hace que nos convirtamos casi en protagonistas de aquellos segundos. En efecto, Hitchcock nos utiliza como víctimas principales de su suspenso. Después de todo, la vieja mucama Wilson ignora lo que hay dentro del baúl. Los invitados tampoco lo saben y están enfrascados en una conversación que se escucha pero que resulta irrelevante para la esencia misma de la escena; y, lo más trascendente, los propios asesinos están distraídos con esa plática de compromiso que a nadie lleva a nada. ¿Qué mayor agasajo para los espectadores el que Hitchcock nos rinda un homenaje al concedernos la exclusividad del suspenso de dichos segundos? Sabemos que la limpieza del baúl es el camino previo al descubrimiento del crimen y somos los únicos conscientes de que el hallazgo podría ser inminente; sin embargo, Hitchcock nos mantiene rígidos de la tensión en nuestras butacas, con la frustración de no poder hacer nada por apurar el trabajo de la mucama y resolver la intriga que inquieta tanto a los deudos, desenmascarando así a los asesinos.

La situación es tensa pero propicia. No podemos más que querer que el misterio se resuelva cuanto antes. Brandon ha sido no sólo pedante y antipático, sino intolerablemente perverso desde los primeros minutos de la película, y aunque su cinismo e ironías han podido arrancarnos algunas carcajadas, la angustia visible del padre y de la novia por la desaparición de David, nos hacen odiar a su asesino. Es ésta la oportunidad de que todo acabe, porque Brandon y Phillip,

parecen distraídos y absortos por la conversación que se desarrolla fuera de campo.

Si observamos la inmediata reacción de Rupert, podemos advertir que, no obstante haber sospechado (desde casi la mitad de la fiesta) que algo raro ocurría, no tenía, al momento de ofrecer su ayuda a la señora Wilson, idea de que el baúl podía ser involucrado en sus sospechas. En efecto, apenas Brandon presiona la tapa del baúl y ordena a la mucama que no guarde los libros, Rupert baja la mirada hacia el baúl.

Es tentador procurar entender el complejo proceso mental que puede haber experimentado Rupert en dicho momento. Ha sido por culpa de él que el cadáver no ha sido descubierto, ya que su interrupción a la señora Wilson ofreciéndole su ayuda, ha significado también el corte de la distracción de los asesinos, especialmente de Brandon. Ahora bien, Rupert no sabe que David ha sido asesinado, pero es un personaje con brillo y agudeza, de manera que sí comprende que no es normal que Brandon obstaculice, de modo tan súbito y tajante, el que la criada cumpla una tarea tan sencilla e inofensiva como es la de la introducción de los libros en el baúl.

Es evidente que Rupert ha captado algo anómalo y se inquieta. Phillip lo sabe y Brandon también, aunque parezca no darle importancia. ¿Por qué entonces no insiste Rupert en forzar la apertura del baúl? La respuesta no es sencilla. Creo que al final de esta escena Rupert está en el proceso de completar un rompecabezas; lo que supone que todavía se encuentra confundido. Al final de la película, Rupert descubre el cadáver de David. Primero se aterroriza, pero inmediatamente después protesta expresando su repudio por el homicidio. No deja de sentir una responsabilidad por lo ocurrido, basada en la excéntrica imagen que los asesinos tenían de él, pero llega a convencerse de que jamás hubiese sido capaz de hacer lo mismo y alerta a los vecinos con dos disparos al aire para que llamen a la policía.

# UNDER CAPRICORN

**Under Capricorn** ***(Bajo el Signo de Capricornio) es una película británica del período americano de Hitchcock. Se trata de la única película de época del director y supuso una colaboración más con Hume Cronyn, quien se ocupó de adaptar el guion de la novela del mismo nombre de Helen Simpson.***

***Un ambicioso joven viaja a Australia y se encuentra con una amiga de su juventud, la que se ha convertido en la alcohólica y atormentada esposa de un adinerado pero oscuro personaje.***

**Ficha:**

Productora: Transatlantic Pictures
Año: 1949
Guión: Helen Simpson (novela), Hume Cronyn (adaptación)
Intérpretes: Ingrid Bergman (Lady Henrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margareth Leighton (Milly), Cecil Parker (el Gobernador)
Duración: 117 minutos
País: Reino Unido

**El saludo de Henrietta en *Bajo el Signo de Capricornio:***

*Una mujer intoxicada por el alcohol, baja al comedor de su casa para presentar sus respetos a los invitados de su esposo, los que, en su gran mayoría, son una sarta de hipócritas que desprecian a la pareja y que sólo han aceptado la invitación por intereses económicos.*

En 1831 y un nuevo Gobernador ha llegado a Sidney, Australia y con él su joven y simpático primo, el Honorable Charles Adare, quien casi inmediatamente es presentado a Sam Flusky, un irlandés que ha hecho fortuna luego de haber cumplido una condena por el supuesto asesinato del hermano de su esposa, Lady Henrietta.

Sam es un próspero terrateniente. Quiere comprar más tierras pero las limitaciones legales se lo impiden y ve en el ambicioso Charles la posibilidad de seguir aumentando su poderío. Así, le propone a Charles que sea él quien compre las tierras y que luego se las venda, a cambio de una generosa comisión. Para seguir encandilándolo con esa propuesta, lo invita a cenar.

Charles consulta tan singular acercamiento con su primo el Gobernador, quien conocedor del pasado de Flusky le ordena no

asistir a la cena ni tener más acercamientos con el ex convicto. Charles, sin embargo, desoye el mandato y decide aceptar la invitación.

La mansión de Flusky es imponente, pero siendo un ex convicto, como muchos de los habitantes de la ciudad[220], el chofer de la carroza que lleva a Charles le hace saber que prefiere no esperarle, evidenciando incomodidad por permanecer allí, y le dice que lo recogerá algunas horas después.

Charles bordea la casa y espía las conversaciones de Flusky con Milly, su joven y bonita ama de llaves, quien pronto se revela como una autoritaria bruja. Charles entra a la casa y tiene una breve charla con Flusky, antes de que comiencen a llegar otros invitados. Uno por uno, los invitados excusan la inasistencia de sus esposas, refiriendo que se encuentran delicadas de salud. Flusky sabe que le mienten y que las damas de Sidney no han acudido a la cena porque desprecian tanto a él como a su esposa. Malhumorado, le recomienda a Milly que no permita que su esposa baje a la reunión. De inmediato, un invitado, que además es médico, le pregunta a Flusky por la salud de su esposa, revelando que se trata de una persona enferma.

Flusky, anuncia que la cena está servida y los caballeros se sientan a la mesa. La desazón del anfitrión se contagia al resto y el ambiente se torna incómodo y pesado. Uno de los invitados bendice la mesa y cuando están a punto de retomar la conversación, los comensales se quedan petrificados observando con extrañeza la entrada del comedor. Flusky, que da la espalda a la entrada, primero se sorprende, pero pronto parece entender lo que está ocurriendo, al sospechar que su esposa se ha aparecido. Gira la cabeza sobre su hombro y confirma su sospecha. No vemos todavía el rostro de Lady Henrietta, quien está descalza y camina con dificultad hacia la mesa. Se sostiene de los hombros de su esposo y hablando con dificultad, les pide a los invitados que se sienten. *“Espero que no sea demasiado tarde para tomar un vaso de vino con ustedes”*, dice la mujer mientras su esposo le acaricia la mano. Flusky presenta a su esposa y por fin se muestra su hermoso pero afectado rostro. Lady Henrietta está claramente alcoholizada. Tiene la cabeza coronada de rosas y pareciera que le

faltara el aire.

A pesar de su evidente intoxicación, ella camina hacia el otro extremo de la mesa. Todos se muestran contraídos ante tan penosa exposición. Charles ayuda a Lady Henrietta a acomodarse y ella le pide que se siente. Él obedece y lo hace a su lado. Precedidos por un candelabro, se inicia una conversación entre ellos. La mujer cree reconocer a Charles y éste le confirma que, en efecto, se conocieron en su infancia en Irlanda. Lady Henrietta se alegra y recuerda con sincera nostalgia sus épocas de juventud, mientras agarra con ambas manos una copa de vino vacía. Charles le ofrece un poco de vino, pero ella lo rechaza nerviosamente, tapando con su temblorosa mano la copa. *"Me casé con Sam Flusky, pero eso debe de haber sido mucho tiempo después"*, dice con cierto enfado. Baja la cabeza y luego vuelve a mirar a Charles y le pregunta por su hermana. Él le responde que está bien y que se ha casado. Cada vez con mayor dificultad para hablar y para respirar, y evidenciando que la borrachera le está flagelando sus funciones orgánicas, Henrietta felicita el matrimonio de la hermana de Charles y reivindica su propia relación con Sam Flusky hasta que ya no puede seguir hablando y confiesa que se siente enferma. Le pide a Charles que la ayude y éste lo hace, llevándola del brazo mientras Henrietta se disculpa con el resto de invitados fingiendo frescura y forzando maneras refinadas. *"Sam, no te muevas, quédate con tus invitados"*, le dice a su avergonzado esposo, al tiempo de confirmarle que ella y Charles son muy viejos amigos. Sam, profundamente apenado, se sienta sin saber qué hacer y con la mirada gacha.

En el desarrollo de la historia, nos enteramos de que el verdadero asesino del hermano de Henrietta, fue ella misma. En efecto, tuvo que matarlo para salvar a Sam, cuando el hermano lo atacaba, disparándole a matar, porque no aceptaba que aquel plebeyo se casase con su hermana aristócrata. Sam asumió la culpa por la muerte de su cuñado y fue enviado a cumplir una condena a Australia. Henrietta, enamorada, le siguió y esperó, padeciendo pobreza, todos los años que él cumplió su condena. También se expone cómo el ama de llaves Milly, secretamente enamorada de Sam, estimula el alcoholismo de Henrietta, le hace creer que tiene alucinaciones e intenta asesinarla con una sobredosis de medicina.

* * * * *

***Bajo el Signo de Capricornio*** **es una historia de culpa y sacrificio, ambos motivados por el amor que sienten entre sí Sam y Lady Henrietta. Ella siente culpa por haber matado a su propio hermano y porque Sam asumió la responsabilidad de esa muerte sólo por protegerla. Como consecuencia de ello, Sam pasó siete años en la cárcel y, luego tuvo que comenzar desde abajo para conseguir su fortuna. Sam siente culpa, por su parte, porque por su condición plebeya, Henrietta fue repudiada por su propia familia y tuvo que llegar al extremo de matar a su hermano, situación que la marcó de por vida, al convertirse en aquella criatura vulnerable y refugiada en el alcohol que sobrevive en territorio hostil. Esa culpa hace que Sam se sacrifique declarándose culpable de la muerte de su cuñado y purgando cárcel por un crimen que no cometió. Henrietta, por su parte, abandona su alcurnia para seguir a su amado y vivir en la miseria, esperando a que sea liberado**.

Se trata de una culpa y sacrificio que operan sobre la base del amor que ambos personajes se sienten; sin embargo, dado que las circunstancias de su historia han sido verdaderamente trágicas, el sufrimiento y el dolor no se han apagado, sino que se mantiene vivo en ellos: una pareja que vive un calvario del que parece imposible salir adelante. Como es obvio, el veneno que literalmente Milly siembra, contribuye a que la situación se torne cada vez más grave.

No hay odio ni desconfianza entre Sam y Henrietta, todo lo contrario. Ambos tratan de sobrellevar y luego recuperar una relación fallida, pero la culpa que subsiste en ellos, no les permite lograr ese objetivo. La escena del saludo a los invitados a cenar, por parte de Henrietta, es representativa de esta situación crítica. La decadente aristócrata baja a saludar a los invitados de su esposo. Sam sabe que su mujer está intoxicada y espera evitar que se exponga vergonzosamente así ante los falsos concurrentes a la cena. Sin embargo, apenas ella se aparece, él es incapaz de amonestarla. La presenta, aun sabiendo que será objeto de críticas y desprecio.

Ni siquiera ha atinado a calzarse, situación que recordamos luego cuando en una escena posterior en la que conversa con Charles, le pregunta con miedo si estaba vestida cuando bajó a saludar a los invitados de la cena. El personaje de Henrietta es especialmente rico. Camina con la pesadez de la culpa que lleva encima. Culpa por la muerte de su hermano y por el injusto encarcelamiento de Sam.

El alcohol es el falso refugio que no ha sabido resolverle el dolor derivado de sus faltas. La relación de Henrietta con el licor es como el de una niña con un disfraz. Procura con su consumo distender su suplicio y es por ello que aparece de improviso en la cena alegremente vestida y con la cabeza coronada de hermosas y coloridas flores. Aparenta estar feliz con la visita e intenta sonreír; incluso simula virtud cuando rechaza, tapando el cáliz, el vino que se le ofrece. Sin embargo, nadie en absoluto, se cree aquella actuación tan mal representada. Los asistentes conocen las debilidades de Henrietta y, aunque no sepan que ella mató a su hermano, el simple reniego de su alcurnia les resulta repudiable. Ni siquiera estando sana, en aquella ocasión, hubiera podido brindar una buena impresión a esa sarta de hipócritas exclusivamente interesados en los negocios con el exitoso Sam. El esforzado ejercicio de Henrietta, es entonces un sacrificio más para ella, tan inútil como su rol de dueña de la casa. Por lo demás, la propia Henrietta se traiciona con su pésima actuación. Desde que se sienta, agarra con rigidez la copa vacía de vino, confirmando su dependencia al alcohol, situación que se ratifica cuando rechaza la invitación de la bebida de manera tirante, no como lo haría una dama, sino un alma débil a la que le tienta seductoramente el pecado.

Por su parte, Sam Flusky permanece pasmado y sin saber qué hacer. Es interesante también la complejidad con la que se desarrolla este personaje. Flusky es ciertamente un hombre fuerte y emprendedor que ha sabido hacer fortuna sobre la base de un duro trabajo, muy a pesar de su “criminal” pasado. Desde su presentación, se le muestra como un hombre decidido, capaz de persuadir al propio primo del Gobernador, tentándolo para hacer negocios con él. Los personajes más importantes de Sidney están dispuestos a trabajar discretamente con Flusky, atendiendo a sus personales intereses económicos. Sin embargo, al lado de su mujer, Sam es un hombre sin recursos y al que

le espanta la vulnerabilidad de la pobre Henrietta. No es tanto el sufrimiento por el "qué dirán" de los invitados, cuyos vicios y motivaciones él conoce perfectamente, sino la posibilidad de que el ridículo que haga su esposa le afecte a ella directamente y le cause mayores torturas de las que ya vive. Henrietta se encuentra en ese estado por la tragedia que a ambos les ha tocado experimentar y eso le produce a Sam una culpa tan grande que ni siquiera es capaz de mirarla a los ojos cuando ella se aparece alcoholizada en frente de todos, permitiendo incluso que un extraño –por lo menos para él– se ocupe de una tarea que naturalmente le correspondía.

La culpa de Sam funciona, entonces, como un círculo vicioso que desencadena peores consecuencias para Henrietta. Él quiere protegerla, pero no sabe confrontar la enfermedad de su esposa y pone a cargo de esa responsabilidad a Milly, sin imaginarse que el objetivo del ama de llaves es precisamente el de acelerar la destrucción de Henrietta. En consecuencia, antes que ayudar, Milly envenena el alma y el cuerpo de Henrietta, así como el espíritu de Sam, a quien convence primero de la inutilidad de su esposa, sembrándole posteriormente celos contra Charles.

Existe una importante similitud entre Milly y la señora Danvers de *Rebeca* (*Rebecca*, 1940). Ambas son arpías venenosas, que se complacen en destrozar moralmente a sus señoras, para lograr hacerse cargo de la mansión en donde trabajan y dañar los afectos que existen entre sus patrones[221]. Quizás la señora Danvers es más perturbadora, al punto de lograr imprimir en la tímida señora de Winters, una inseguridad con peligrosas consecuencias. La señora Danvers nos aterra desde el comienzo, cuando lanza en su señora aquella mirada de desprecio apenas son presentadas. Por el contrario, Milly es objeto de confianza de Henrietta, quien la considera no sólo una buena mujer, sino un perfecto salvavidas para el correcto manejo de la mansión Flusky. Sin embargo, allí donde la señora Danvers utiliza la palabra y la manipulación para acabar con la señora de Winters, Milly lo hace a través de actos concretos, sembrando alcohol en las bebidas de Henrietta y procurando incluso matarle con una sobredosis de medicinas. Así, la aparición de Henrietta en estado de intoxicación alcohólica en la escena del saludo, es, en parte, obra de Milly.

Charles, por otro lado, es un personaje antagónico a Milly. Mientras que ella ha avivado en Henrietta la enorme carga de sus culpas, él intenta redimirla y darle seguridad. Esta situación se presenta prácticamente desde el primer instante en que ellos interactúan. A diferencia del resto, entre los que se incluye el propio Sam, Charles es el único de los comensales que recibe a Henrietta con auténtico afecto y desprendimiento. Parece comprender su dolor, aun sin saber hasta ese momento cuál es su problema. Se gana así, de inmediato, la confianza de la atribulada mujer y de su esposo, quien luego le pide que la acompañe para intentar sacarla de aquel hoyo en el que se encuentra. Charles busca salvar a Henrietta de aquella mortandad anímica en la que está y para ello comienza por otorgarle dignidad desde el mismo momento en que la ve, después de muchos años de no haber estado juntos. Si nos enfocamos en los personajes de Sam Flusky y Charles Adare, vemos cómo, una vez más, Hitchcock utiliza la figura masculina para redimir a la mujer culpable.

Al final, descubiertas las acciones de Milly y solucionados algunos impases que se presentan en el camino entre Sam y Charles, precisamente por la intrigas del ama de llaves, se recupera la armonía entre Henrietta y su esposo, y Charles decide volver a Irlanda. Así, el aparentemente frívolo joven mundano, termina aportando una ayuda generosa y crucial.

# STAGE FRIGHT

**STAGE FRIGHT (Pánico en la Escena),** ***es una película británica de intriga criminal basada en la novela corta*** **Man Running** ***del escritor británico Selwyn Jepson. Fue la primera película en la que Pat Hitchcock actuó bajo la dirección de su padre.***

***Una aspirante a actriz decide interpretar el rol de la asistente de una excéntrica diva teatral, para lograr desenmascarar un crimen en el que se ha involucrado al hombre que ama y que ella cree inocente.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Warner Bros |
| Año: | 1950 |
| Guión: | Whitfield Cook (guión), Alma Reville (adaptación), James Bridie (diálogos adicionales), Selwyn Jepson (novela) |
| Intérpretes: | Jane Wyman (Eve Gill), Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Michael Wilding (detective Wilfred “Ordinary” Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill), Sybil Thorndike (señora Gill), Kay Walsh (Nellie Goode), Hector MacGregor (Freddie Williams), Patricia Hitchcock (Chubby Bannister) |
| Duración: | 110 minutos |
| País: | Reino Unido |
| Locación: | Londres |

**La muñeca ensangrentada en *Pánico en la Escena:***

*Una inocente muñeca de feria con el vestido manchado de sangre, se constituye en el punto de quiebre perfecto para que una arrogante artista se dé cuenta de que su crimen no ha quedado impune.*

Eve es una estudiante de la Real Academia de Artes Dramáticas en Londres, de buen corazón y que está enamorada de Jonathan Cooper, quien se aprovecha de tal situación para contarle que se ha visto involucrado accidentalmente en un crimen, cuando la famosa actriz Charlotte Inwood, de quien Jonathan está perdidamente enamorado, lo ha ido a visitar con un vestido ensangrentado para anunciarle que asesinó a su esposo. Siempre en su relato, Jonathan refiere que fue a la casa de Charlotte para sacar un vestido limpio y fue descubierto, junto con el cadáver, por Nellie, la avispada criada de Charlotte, por lo que se ha convertido en el principal sospechoso del homicidio y ahora está fugitivo222.

Eve esconde a su amado en la casa de su padre, el señor Gill, un marino mercante que vive en las afueras de Londres, quien está dispuesto a ayudarlos. Aunque Jonathan conserva el vestido ensangrentado, lo avienta furioso al fuego de la chimenea luego de que Eve y su padre quisieron persuadirle de que se entregue a la

policía y denuncie a Charlotte.

Eve decide tomar riendas en el asunto y retorna a Londres para sobornar a Nellie y convencerla de que se reporte enferma y que justifique su ausencia en la casa de Charlotte, recomendándola para que ella la sustituya temporalmente en el puesto de criada. Nellie, creyendo que Eve es una periodista que busca una primicia sobre el homicidio, accede luego de recibir una importante suma de dinero.

El propósito de Eve, por el contrario, es el de encontrar alguna prueba que incrimine a Charlotte, por lo que se disfraza y acude a la mansión de la diva, presentándose como Doris Tinsdale, la prima de la supuestamente enferma Nellie. Allí conoce a Charlotte y a Freddie Williams, su antipático agente.

Paralelamente, Eve conoce al detective Smith, quien comienza a sentirse atraído por la muchacha, aunque no llega a comprender por qué tiene ella tanto interés en el homicidio del esposo de Charlotte. Con el paso de los días, confrontada por la inexplicable necedad de Jonathan de acercarse peligrosamente a Charlotte, Eve transfiere sus sentimientos hacia el detective Smith, llegándose a enamorar de él.

Luego de un tiempo, se celebra en un concurrido parque londinense, una *Feria de Teatro* con el objeto de ayudar a los actores de un orfanato. Allí, Eve es chantajeada por Nellie, quien no sólo ha descubierto su verdadero nombre, sino que sabe que le oculta su falsa identidad al detective Smith, quien anda buscando a "Doris Tinsdale" para interrogarla. Como Eve no tiene suficiente dinero, llama a su padre para que vaya a la feria y se ocupe de la chantajista. Así, el señor Gill le da dinero a Nellie, pero consciente de que las cosas se están tornando peligrosas, decide hacer una locura para confrontar a Charlotte, quien se está presentando en la feria, con el crimen de su esposo.

En efecto, el audaz comodoro gana una muñeca en un puesto de tiro, se corta con una navaja la palma de la mano izquierda y pinta de sangre la parte anterior del vestido de la muñeca, quedando manchado en forma muy similar a la del vestido de Charlotte. De

inmediato observa a un niño que se pasea misteriosamente cubierto por un paraguas y lo convence de entrar con la muñeca en la carpa en la que Charlotte viene interpretando la famosa canción *La Vida en Rosa*. Ya dentro del espacio entoldado el niño, con uniforme de escultista, sostiene la muñeca ensangrentada y observa a través de sus circulares gafas las indicaciones del comodoro, quien le ordena que se acerque a la cantante. El chico obedece y camina despacio por un corredor lleno de espectadores entre los que se encuentran Eve y el detective Smith. El señor Gill le indica a su hija la presencia del niño; ella lo mira extrañada hasta que descubre la muñeca y su vestido sucio, lo que la sobresalta de inmediato. El pequeño continúa caminando con una sonrisa tímida hasta llegar a la parte delantera de la carpa y se detiene porque es consciente de que si continúa interrumpirá a la cantante, gira sobre sí mismo y observa al viejo Gill, quien, con muecas de enfado y bruscos movimientos de manos, le conmina a que termine su encargo y suba a la tarima donde una desentendida Charlotte permanece cantando. El niño acata la orden y, aunque dubitativo, sube por las pequeñas escaleras de madera que conducen al estrado. Smith lo observa intrigado. El muchacho llega a la parte superior y mira con temor a la cantante, mostrándole la muñeca con el vestido ensangrentado. Charlotte dibuja una expresión de sobresalto en su rostro e intenta seguir con el canto, pero lo hace tropezando y frenando sus palabras. El niño levanta la muñeca, como queriendo acercársela a la mujer, quien marca con espanto los vocablos de la canción y fija su mirada en la sangre impregnada en el vestido, hasta que la impresión la vence y hace que abandone su interpretación girando hacia el piano y aferrándose a él, queriendo protegerse de un vahído. El público se inquieta de inmediato y varios se levantan para observar mejor el suceso. *"Lo siento"* dice Charlotte y Eve se sonríe complacida al advertir que Smith encuentra reveladora la situación. Freddie Williams se acerca a Charlotte y luego de comprobar que no puede seguir actuando, llama con insistencia a Eve por su nombre falso: *"¡Doris!… ¡Doris!… ¡señorita Tinsdale! Venga a ayudar, ¿qué es lo que espera?"* Eve, aterrada por lo que Smith está a punto de descubrir, no le queda más remedio que obedecer y sube a la tarima a auxiliar a la artista.

* * * * *

**Ciertamente es a partir de la escena de la muñeca ensangrentada que todas las mentiras de los personajes de la historia comienzan a develarse. En efecto, quizás no haya otra película de Hitchcock en la que los engaños y falsedades de los personajes, se entremezclan con tanta complejidad como en *Pánico en la Escena*. Esta afirmación hay que entenderla, sin embargo, en el contexto de falsedad teatral en el que está concebida la película. Así, los directores Peter Bogdanovich y Richard Franklin, en el documental para video *Hitchcock and Stage Fright* (2004) de Laurent Bouzereau, argumentan que la artificialidad de la historia es anunciada desde los créditos iniciales, cuando se levanta un telón teatral para dar paso a la agitada marcha del vehículo conducido por Eve. En la misma línea de resaltar la dicotomía entre apariencia y realidad, se pronuncia Robin Wood[223]. En consecuencia, pues, todas las recurrentes mentiras de los personajes, deben ser asumidas como falsedades contenidas en una trama intencionalmente artificiosa. Me refiero así, a la mentira descarada de Jonathan cuando se muestra como víctima de las circunstancias y de su amor a Charlotte, al decirle a Eve que ha sido la actriz la que ha asesinado a su esposo y no él, como en realidad sí ocurrió; a la mentira de Charlotte Inwood, quien hace la mejor de sus interpretaciones al aparentar ser una viuda afectada por el homicidio de su cónyuge; a la de Nellie Goode, al reportarse enferma, luego de recibir un soborno, para dejarle el camino libre a Eve en su acercamiento a la diva. Mienten también el señor Gill y su hija a la señora Gill al inventarle un apellido falso a Jonathan Cooper; vuelve a mentir él a Charlotte al decirle que el vestido ensangrentado no ha sido destruido, no obstante él mismo lo había quemado. De hecho, el homicidio del marido de Charlotte surgió también de una mentira, cuando la cínica actriz le hizo creer a Jonathan que estaba interesada en él, siendo en realidad que lo que quería era que se le deje el camino libre en su relación con Freddie Williams. Tan internalizada está la mentira en los personajes de la película, que resulta muy divertida aquella escena en la que el comodoro Gill decide contarle la verdad a su esposa sobre Jonathan, quien, fugitivo, se había refugiado en su casa, y la señora Gill se indigna al creer que le está mintiendo.**

Pero si de personajes falsos se trata, ninguno llega al nivel de los engaños de Eve. La joven heroína de la historia –probablemente la única con verdadera resolución de toda la filmografía hitchcockiana–, miente prácticamente a todos: a Nellie, a Charlotte, a Freddie, al detective Smith, a su madre y al propio Jonathan. Es una actriz enamorada que decide interpretar el papel de una inocente y dulce sirvienta para desenmascarar a quien ella cree que es la verdadera autora de un crimen, y las circunstancias hacen que tenga que mentir a su propio entorno, incluyendo a quien resulta siendo el real y definitivo objeto de su amor: el detective Smith.

Con la muñeca ensangrentada se le enrostra su mentira a Charlotte, y las verdades de los demás personajes se desatan una tras otra: Eve le cuenta todo a Smith y le confiesa su amor; Charlotte da una versión de los hechos a Eve que resulta siendo lo suficientemente reveladora como para ser incriminada; y Jonathan admite ser el verdadero asesino del esposo de Charlotte. Lo curioso, aunque no novedoso, es que Hitchcock haya decidido utilizar un elemento aparentemente tan inofensivo para crear una situación de tensión. No me refiero sólo a la muñeca, que es la representación más pura de la candidez infantil; destaco también –y con mayor énfasis– la participación del pequeño escultista, perfectamente uniformado, con los hermosos mechones rubios de su cabellera, su frente amplia y limpia, sus gafitas redondas apoyadas en la mitad de su delicada nariz y su pequeña boquita entreabierta. La expresión de aquel niño es dicotómica: angelical e inocente, por un lado, en tanto las características ya explicadas; e, inquietantemente aberrante, por el otro, ya que, después de todo, la esencia de su imagen, su forma de caminar, su manera de mirar y el modo en el que usa el paraguas, nos permiten identificarlo también con un turbador engendro. Se trata de una perversa dualidad más de Hitchock, quien nuevamente juega con los espectadores, para burlarse de nuestros convencionalismos y exhibirnos a un niño cuya imagen termina generándonos ternura y aversión, al evocar, al mismo tiempo, a la verdad (pureza y suavidad) y a la mentira (suciedad), en la muñeca y en su vehículo. Precisamente, con relación a la falsedad, en ella, repito, están inmersos casi todos los personajes, incluso Eve, a pesar de sus buenas intenciones. De hecho, si recordamos bien el personaje que ella representa: Doris Tinsdale, no tendremos dificultad

en identificarlo con el significado de aquella inquietante muñeca. En efecto, la falsa criada se muestra ingenua, sencilla, noble e inocente, de buenos modales y de voz suave; se trata únicamente de una representación histriónica que termina por develarse cuando en su conversación con Charlotte en el teatro sube el tono de la voz y cambia esos modales para hacerle saber a la diva, en el medio de una nueva mentira, que tiene en su poder el vestido ensangrentado. Ése es precisamente el artificio del juguete que el pequeño escultista lleva con temor a Charlotte; la muñeca, al igual que "Doris", parece inocente, pero tiene una carga que es la mancha en el vestido: la mentira. La pureza del niño, ridiculizada por el director, representa la verdad manchada que sostiene a la mentira (la muñeca) y la lleva al origen de todo el problema: Charlotte, ya que, después de todo, si ella no le hubiera mentido a Jonathan, él no habría asesinado a su esposo. Es así que a partir de ese momento, como ya he indicado, la verdad fluye y se abre paso.

Aquella dualidad, a la que me referí líneas arriba, respecto del uso de un objeto de aspecto tan inofensivo como una muñeca llevada por un simpático, pero a la vez escalofriante niño, para desarrollar con eficacia una situación muy tensa como la de la confrontación de Charlotte con sus mentiras y "su propio crimen"[224], resulta inquietante, aunque no sea la primera vez que Hitchcock se haya valido de una estructura similar para plasmar sus objetivos. En efecto, una actividad cotidiana y familiar tan inocua como la del desayuno, es el escenario de la crisis de paranoia de una asesina en *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929); un dócil niño es el portador de una bomba escondida en un paquete en *La Mujer Solitaria* (*Sabotage*, 1936); y nunca una merienda tan saludable como un vaso de leche, había sido tan escalofriante y amenazadora como la que lleva el sospechoso de homicidio a su esposa precisamente en *Sospecha* (*Suspición*, 1941).

Otro punto a destacar en todo este conjunto de mentiras develadas a partir de la escena de la muñeca ensangrentada, es el del rol que cumple Jonathan Cooper en la historia. Él es el único falso culpable que resultó siendo verdadero culpable de toda la filmografía hitchcockiana, lo que lo coloca en un lugar de cuestionable privilegio, porque la simpatía que los espectadores pudieron sentir hacia él, se

diluye por completo cuando con mirada esquizofrénica confiesa su crimen, revelando que el *flashback* que se nos mostró al inicio del filme, cuando Jonathan le contó a Eve cómo fue injustamente incriminado por el homicidio del esposo de Charlotte, es falso. Es decir, al cúmulo de mentiras que existe en *Pánico en la Escena*, se suma la que Hitchcock hace a los espectadores, no siendo dicha la verdad sino hasta después de la escena de la muñeca ensangrentada. En sus conversaciones con Truffaut, el director coincide con su colega francés en que nunca debió incluir el falso *flashback*[225]. Esto es cuestionado, sin embargo, por algunos especialistas, como los ya referidos Bogdanovich y Franklin, que asumen como transparente el que Hitchcock haya anunciado la artificialidad de la historia con el levantamiento de un telón teatral en la primera escena del filme[226]. Por su parte, el historiador de cine Richard Schickel[227], sostiene que para él existe una duda no resuelta entre la admisión de que el *falso flashback* fue un error, o, por el contrario, un movimiento brillante y propio de la audacia del maestro. El también historiador de cine Robert Osborne[228], admite que se trató de un error, pero que fue descubierto por Hitchcock muy tarde, cuando ya no había posibilidad alguna de retroceso. Dudo que nuestro director no haya podido anticipar los efectos de un mecanismo tan osado como el del *falso flashback*; creo, por el contrario, que asumió el riesgo de hacer algo nuevo y cargó con las consecuencias de lo que él consideró como un error, opinión con la que coincido, ya que el exhibir como verdadera una escena completa, supone la creación en el espectador de un criterio de certeza que, al ser quebrado al final de la película, con tan solo unas líneas dichas por el mentiroso relator, produce un desagradable efecto de falsedad manipulativa que, además de resultar ofensiva, no era propia del director. Sin perjuicio de lo dicho, es claro y concluyente que la película en sí misma constituye una construcción de falsedades, entre las que se suma la del *falso flashback*, que sólo son resueltas a partir de la confrontación de dichas mentiras con el origen de la mendacidad que dio lugar al homicidio, en la escena de la muñeca ensangrentada.

# STRANGERS ON A TRAIN

**STRANGERS ON A TRAIN (Pacto Siniestro)** ***es un thriller psicológico basado en la novela del mismo nombre de la escritora estadounidense Patricia Highsmith. La película está considerada como uno de los mejores thrillers por el*** **American Film Institute.**

***Un engreído y peligroso psicópata, envuelve con sus embustes a un atribulado tenista cuya relación con su ex esposa es problemática, pretendiendo comprometerlo con un intercambio de homicidios: el psicópata mataría a la ex esposa del joven y éste al padre de aquél, para neutralizar así las sospechas policiales.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Warner Bros. |
| Año: | 1951 |
| Guion: | Raymond Chandler, Czenzi Ormonde (guión), Whitfield Cook (adaptación), Patricia Highsmith (novella) |
| Interpretes: | Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Anne Morton), Robert Walker (Bruno Antony), Leo G. Carroll (senador Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Kasey Rogers (Miriam Joice Haines), Marion Lorne (señora Antony), Jonathan Hale (señor Antony) |
| Duración: | 101 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**El asesinato de Miriam en *Pacto Siniestro:***

*El curioso lente de unos anteojos nos enrostra sin tapujos el calculado homicidio de una vulgar y engreída muchacha.*

Guy Haines es un jugador de tenis amateur con aspiraciones políticas, que está separado de su esposa Miriam, una chica de carácter difícil y que le ha sido infiel en varias oportunidades. Él quiere divorciarse, pero la taimada muchacha, consciente de que Guy comienza a ganar fama por sus triunfos deportivos, se resiste tajantemente.

En un viaje en tren para buscar a Miriam, Guy conoce casualmente a Bruno, un impertinente individuo que durante todo el trayecto insiste en entrometerse en el lío marital de Guy, el cual es público por haber sido abordado en medios periodísticos. Guy se muestra reacio al comienzo, pero animado por la monotonía del viaje y por el consumo de algunos whiskies, le confiesa algunas de sus tribulaciones personales, respecto de su matrimonio. Bruno lo alienta a que continúe, conocedor además de que la razón principal por la que Guy quiere divorciarse es porque quiere casarse con Anne Morton, la hija de un influyente senador estadounidense.

Viendo que el tenista está desesperado, Bruno le hace el relato de lo

que sería para él el crimen perfecto. Así como Guy resiente el comportamiento de su esposa y considera que está estropeándole sus planes, Bruno confiesa que detesta a su padre y que si él matara a su esposa y Guy eliminara al padre de Bruno, no habría forma de que fueran descubiertos ya que ambos serían completos extraños para sus potenciales y respectivas víctimas. Guy se perturba con la propuesta, pero como quiera que está muy apurado, ya que ha arribado a su destino y, para sortear las presiones de Bruno quien le pregunta qué le parece la idea, él le responde que es buena y olvida, en la prisa, el encendedor que Anne le regaló y en el que están inscritas las iniciales de Anne y de Guy junto con unas raquetas de tenis. Bruno conserva el encendedor y se muestra complacido.

En su encuentro con Miriam, quien permanentemente usa anteojos, ella y Guy tienen una terrible y pública discusión. Ella le revela que no quiere divorciarse y, por el contrario, le demanda una serie de exigencias ahora que Guy comienza a triunfar como deportista. Guy se retira iracundo y llama por teléfono a Anne, refiriéndole con enfado que quisiera estrangular a Miriam.

Bruno averigua dónde vive Miriam y una noche la espera a la salida de su casa. Ella va con dos alegres jóvenes y se dirige a un parque de diversiones. Miriam y sus amigos no dejan de jugar y reír, y Bruno los sigue a prudente distancia. Mientras devora un helado de vainilla, la chica advierte el acecho del misterioso personaje, pero antes que asustarse se excita y lame sugestivamente su postre. *"Vamos al túnel del amor"* dice Miriam, arrastrando a los dos jovenzuelos. Sin embargo, se detienen en un juego de fuerzas y disimuladamente la muchacha gira hacia atrás para ver si Bruno todavía la sigue, se decepciona al ver que no es así, pero inmediatamente se sorprende cuando lo descubre a su lado. Él le sonríe y ella baja la mirada suspirando con contenida satisfacción. Bruno se anima a participar del juego de fuerzas, pero antes de hacerlo se soba y mira las manos, como si se las exhibiera a Miriam; luego, juega y gana. La chica excitada, le pide a sus amigos ir al tiovivo y mientras que ellos compran los tiquetes un nuevo juego de miradas entre ella y Bruno se despliega. Todos suben al recreo y Bruno se trepa a un caballo justo detrás del de Miriam. Ella voltea a mirarle, le sonríe y anima a sus

desentendidos amigos a cantar. Miriam y Bruno ascienden y descienden sugerentemente en sus respectivos caballos y cruzan la mirada una vez más para cantar a dúo el tema infantil del tiovivo. *"Tomemos un bote"*, ordena esta vez la chica al par de muchachos, quienes la llevan corriendo hacia una pequeña embarcación a motor que conduce a un camino llamado el "Túnel del Amor". Bruno se sube al siguiente bote que tiene escrita en la parte posterior la palabra "Pluto". Miriam se complace al saber que Bruno continúa tras ella y lo observa cómo devora con fogosidad las palomitas de maíz que, apenas segundos antes, sus amigos no le quisieron comprar a la chica.

Los botes penetran en el túnel y los jugueteos de los muchachos que aprovechan la oscuridad para tocar a Miriam, se acompañan con la fusión de las sombras de ellos tres con la de Bruno. Un fuerte grito de auxilio de la muchacha, seguido de unas risotadas, revela que uno de sus acompañantes ha querido robarle un beso. El bote llega a una isla apenas iluminada por el parque de diversiones que se ubica enfrente. Los tres jóvenes se apean y lo mismo hace Bruno en su momento. La chica sigue jugando con sus amigos; escapa y se esconde de ellos, gritando y sonriendo, hasta que se topa con Bruno, quien enciende el encendedor de Guy para mirarle la cara. Ella sonríe por el encuentro. *"¿Te llamas Miriam?"*, le pregunta el misterioso sujeto, a lo que la mujer responde sorprendida *"¿Por qué?… sí… ¿cómo?"*. Pero no le da tiempo para más, Bruno avienta el encendedor y comienza a estrangularla. Las gafas de Miriam caen al piso y de inmediato se proyecta en uno de los lentes[229] y en forma invertida el siniestro estrangulamiento, observándose cómo Bruno aprieta con fuerza el cuello de la muchacha quien, aunque forcejea, poco es lo que puede hacer ante quien, minutos antes, había demostrado ser un hombre verdaderamente fuerte. Siempre proyectado en el lente, Bruno desciende el cadáver de Miriam y lo acuesta delicadamente sobre el piso, hasta que sólo se le ve a él. *"¡Miriam!, ¿dónde estás?"*, pregunta, sin que se le vea, uno de sus amigos. Bruno recoge los anteojos, el encendedor de Guy y se retira mientras escucha que los jóvenes han encontrado a la muchacha y creen que se ha desmayado.

* * * * *

**El homicidio de Miriam, proyectado en uno de los cristales de sus anteojos, es la culminación de una secuencia trágica y sexual a la vez, en la que el juego de seducción entre el victimario y su víctima, tiene su clímax orgásmico en el estrangulamiento. Hitchcock erotiza los antecedentes de ese clímax, con el cruce de cómplices miradas entre Bruno y Miriam; los estimulantes lengüetazos que ella da a su helado, siempre flanqueada por sus dos estúpidos acompañantes; la exhibición de las manos de Bruno, las que minutos después estrangularán el cuello de la chica; la montura de los caballos mecánicos, con el sugestivo movimiento en vaivén de sus jinetes; la forma en la que Bruno consume con desenfrenado apetito las palomitas de maíz que Miriam ansiaba comer; la penetración que hace el bote de Bruno en el *túnel del amor*; y la fusión de las sombras de Miriam y las de sus dos amigos, con la del futuro asesino de aquélla, sugiriéndonos, con técnicas expresionistas, una orgía que connota los más obscuros antojos sexuales de la muchacha.**

Sobre el particular, Robin Wood refiere que la toma del cristal que refleja el homicidio, es una de las más poderosas imágenes de perversión sexual, y el asesinato en sí, la consumación sexual para ambos: el asesino y su víctima[230]. Si bien Bruno no viola a Miriam, la perversión sexual a la que se refiere Wood está más bien vinculada al acto de cacería que acaba con el asesinato de la muchacha, de manos de quien estuvo, simbólicamente, practicando el coito con ella. Baste para ello recordar la expresión en el rostro de Bruno cuando está a punto de penetrar con su bote –llamado *Pluto* como *Plutón* el *dios de los infiernos*– en el *túnel del amor* y se avienta a la boca sabrosos puñados de palomitas de maíz. Es la cara de un hombre encendido en pasión y deseoso de poseer sin miramientos al objeto de su deseo[231]. Una vez que el bote se ha metido en el túnel, la sombra de esa criatura excitada se funde en la de los tres jóvenes que le preceden.

Esto nos lleva al personaje de Miriam. ¿Es ella también sexualmente perversa? No se nos explica la naturaleza de su relación con quienes la acompañan, pero sí se puede deducir que se divierte con ellos no como si fueran dos simples amigos, al punto de permitirse andar de la mano de ambos, juguetear e ingresar al túnel del amor, donde sabe

perfectamente que intentarán besarla, porque hasta se lo anuncian. Ya es sabido que como mujer casada no supo ni quiso guardar las apariencias, pero en la secuencia que precede a su muerte, se nos enrostra la magnitud de su promiscuidad. Ella no sólo devanea con dos jóvenes que la manosean sin reservas, sino que además se siente impulsada a dejarse seducir por un extraño, como dispuesta a participar de un singular bacanal, en el que ella es el objeto de la lujuria de tres hombres.

Así pues, aquel juego sexual "bajo la mesa" en el que participan Bruno y Miriam, concluye con la muerte de ella en magnífica simetría narrativa. Bruno pasa de ser el voyeur que acecha, al amante trágico y en ese clímax que constituye el asesinato, los espectadores somos los nuevos voyeurs, observando a través de uno de los cristales de las gafas, la imagen invertida de aquellos dos pervertidos, consumando el fuego de sus deseos[232]. A propósito de ello, Donald Spoto, quien califica la escena como "uno de los más estéticamente justificados momentos del filme", resalta también que Hitchcock grababa las escenas de asesinatos como si fueran escenas de amor y sus escenas de amor como si fueran de asesinatos[233].

Más allá de algunos elementos expresionistas, como las sombras de los personajes, la secuencia en sí tiene un contenido fundamentalmente dual. Analizada en su integridad, la connotación unitiva de dos características, aparentemente tan disímiles, como la perversidad y el infantilismo, resulta siendo narrativamente funcional y hermosa. Los claroscuros del parque de diversiones y el singular comportamiento de los personajes, con el fatídico final de uno de ellos, nos rememoran la ocurrencia de una terrible pesadilla, en el contexto de un lugar más bien dedicado a la fantasía y diversión. Resaltemos, por poner algunos ejemplos, las distracciones y recreos de aquellos manganzones en las distintas atracciones del parque: Bruno le revienta sin piedad el globo a un niño; luego juegan a determinar quién es el más fuerte; se montan en el tiovivo y cantan como criaturas; comen palomitas de maíz; se trepan en unos botes y los conducen hasta una isla destinada a los besuqueos. Por supuesto que se nos resalta, con todo lo dicho, la inmadurez de víctima y victimario. Ambos son hijos mimados y protegidos de mamá[234], que arrastran a su vez el peso de su

inmadurez sexual. Todo esto, sin embargo, es presentado en forma dual, jugando al mismo tiempo con lo siniestro y lo pueril, como se refiere antes.

Finalmente, el elemento voyeur que se menciona precedentemente, es fundamental en la escena del homicidio de Miriam. El cristal de las gafas es una variante del fisgoneo visual en el que Hitchcock siempre nos involucra y el detalle consistente en usar los anteojos de la infortunada víctima para proyectar el asesinato, connota una sombría y distorsionada visión de las pulsiones contradictorias de sus protagonistas. A Hitchcock le gustaba potenciar el valor visual de sus escenas y en la que es objeto de este análisis, consigue, en mi opinión, el más inmenso de sus logros. Sencillamente, una obra maestra[235].

# I CONFESS

**I Confess (Mi Secreto me Condena)** ***es una película llena de complejidades y cuestionamientos morales y religiosos. Estuvo basada en la obra de teatro*** **Nos Deux Consciences** ***(1902) de Paul Anthelme, que fue vista por Hitchcock en los años treinta.***

***Un sacerdote se convierte en el sospechoso asesino de un extorsionador, luego de que el verdadero homicida le cuenta su crimen, en el sacramento de la confesión, por lo que le resulta imposible revelar la verdad a los investigadores, sin incurrir en una causal de excomunión.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Productora: | Warner Bros. Pictures |
| Año: | 1953 |
| Guion: | George Tabori, William Archibald y Paul Anthelme (historia) |
| Intérpretes: | Montgomery Clift (padre Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspector Larrue), Brian Aherne (Willy Robertson), O.E. Hasse (Otto Keller), Roger Dann (Pierre Grandfort), Dolly Haas (Alma Keller), Charles Andre (padre Millars), Ovila Légaré (abogado Villette), Gilles Pelletier (padre Benoit). |
| Duración: | 95 minutos |
| País: | Estados Unidos |

## La transferencia de culpa en *Mi Secreto me Condena:*

*Un desesperado asesino transfiere sus culpas a un sacerdote, cuando le confiesa su homicidio, sin imaginar que el clérigo se convertirá en el principal sospechoso del crimen.*

Otto Keller, sacristán de la Iglesia de *Sainte Marie* en Quebec, disfrazado con una sotana de cura, ha asesinado al abogado Villette y, arrepentido, se ha confesado con su amigo y protector, el padre Michael Logan, quien lo ha encontrado muy alterado en el templo. Keller quiso robarle a Villette en su casa y fue sorprendido por éste, por lo que no le quedó más remedio que matarlo a golpes.

Aunque Logan le recomienda a Keller entregarse, éste no sólo no lo hace, sino que le dice confiado a Alma, su esposa, a quien también le ha revelado su crimen, que el sacerdote no lo denunciará, ya que se encuentra prohibido de hacerlo por haber escuchado lo sucedido en el sacramento de la confesión.

En efecto, no obstante la gravedad de lo sucedido, el padre Logan no revela el homicidio y va a la casa de Villette donde encuentra a una muchedumbre curioseando en las afueras. Los policías hacen pasar a Logan, quien se entrevista con el inspector Larrue, encargado de las

investigaciones. El sacerdote observa que Keller está muy preocupado en la casa y viene siendo interrogado por los detectives; el sacristán ha ido donde Villette para fingir que trabajaría en el jardín como todos los miércoles. Logan se despide y Larrue ve con sorpresa al religioso agarrando del brazo a una mujer, quien se encuentra al frente de la casa junto con la multitud.

Pasado un tiempo, unas niñas atestiguan haber visto a un sacerdote saliendo de la casa de Villette la noche del asesinato. Esto inquieta a las autoridades y especialmente a Larrue, el que no tarda en apuntar sus sospechas hacia Logan, quien no sólo carece de coartada, sino que resulta tener un móvil para el homicidio. En efecto, la mujer desconocida a quien Logan agarró del brazo el día del hallazgo del cadáver de Villette, es Ruth Grandfort, la esposa de un importante político, quien al ser interrogada le revela a la policía que ella y el sacerdote, antes de que éste vaya a la Segunda Guerra Mundial y de que tomara las órdenes religiosas, fueron novios y tuvieron un encuentro sentimental a su regreso de la guerra, cuando Ruth ya estaba casada con el correcto político Grandfort. Villette los descubrió y años más tarde, siendo Logan ya sacerdote, aprovechó esa información para chantajear a Ruth, pidiendo que interceda con su esposo para obtener algunos favores que le evitaran un escándalo por un lío tributario en el que se había metido.

El asesinato de Villette constituyó, en consecuencia, una liberación para Ruth y Logan, por lo que el religioso es llevado a juicio, aunque termina siendo finalmente exculpado por insuficiencias probatorias. Sin embargo, el sentir popular y mediático está orientado a creer en su culpabilidad, situación que sólo logra disiparse, cuando Alma Keller, la esposa del sacristán, revela públicamente que su marido es el asesino.

La secuencia del crimen y la confesión de Keller dan inicio a la película, junto con los créditos. La cámara atraviesa, a un ritmo constante, lo que acaso podría ser el río san Lorenzo, acercándose a la antigua e imponente ciudad de Québec. Una música de fondo acompaña en lírica tonalidad a la travesía. Algunos pájaros cruzan raudos el firmamento. La suave canción se detiene y da paso a una

inquietante banda sonora que introduce a los espectadores en el *Vieux Québec*[236], con una magnífica y tenebrosa toma del *Château Frontenac*[237], coronado por unas nubes que acusan viento agitado. El cameo de Hitchcock atravesando con prisa el frontis de una ancha escalera urbana, es visto desde abajo y las tomas de una solitaria y amurallada Québec comienzan a sucederse, enfocándose con particular acento los letreros indicativos de la dirección del tránsito vehicular.

El último de estos letreros, apunta a una ventana abierta, hacia la que la cámara se desplaza, descubriéndose dentro del inmueble el cadáver de un hombre[238], con la cabeza ensangrentada y un garrote a su lado izquierdo. De inmediato, advertimos que alguien ha salido y que va caminando, con sotana y sombrero, calle abajo, marcando los pasos con fuerza. Un par de niñas andan despreocupadas algunos metros detrás. Una siguiente toma muestra al mismo sospechoso, completamente ensombrecido, descendiendo por el medio de una pista desierta, con los codos levantados, como si fuera un sacerdote rezando en plena procesión. Pronto observamos que el sujeto se está desabotonando, con mucho nerviosismo, la sotana, mientras avista a cualquier posible sospechoso y proyecta una siniestra y agigantada sombra en la pared que está a su izquierda, hasta terminar de quitarse el hábito religioso.

El misterioso personaje entra a la iglesia de *Sainte Marie*, lo que sorprende al padre Logan, quien lo ve desde su dormitorio. El sacerdote baja a buscarlo, entra al santuario, se arrodilla ante el altar y pregunta quién se encuentra ahí. Como el templo está a oscuras, Logan se asiste de una vela para buscar al visitante. Encuentra a Keller arrodillado y le inquiere qué hace allí a esas horas[239]. El hombre le responde muy nervioso que quería rezar. *"¿Pasa algo?"*, pregunta el cura y el asesino parece estar a punto de contarle el crimen, pero enmudece. *"¿Cómo puedo ayudarte?"*, vuelve a preguntar Logan. Keller lo observa con unos ojos inmensos y con expresión aterrorizada. *"Nadie puede ayudarme. He abusado de su bondad"*, responde el sacristán, reconociendo cuán generoso fue Logan en darle trabajo a él y a su esposa, unos refugiados alemanes que encontraron en el sacerdote a un verdadero amigo. El religioso, ya más preocupado, le

vuelve a preguntar cuál es el problema y Keller se levanta resuelto y anuncia que quiere hacer una confesión.

Dentro del confesionario, Logan besa la estola y se la coloca sobre el cuello, descansando luego su cabeza sobre su mano izquierda. *"Me confieso ante Dios y a usted padre que he pecado"*, susurra Keller. El sacerdote le pregunta cuándo fue su última confesión y Keller no se lo precisa, Logan insiste y la cámara enfoca el rostro desencajado del sacristán, a través de la rejilla del confesionario diciendo: *"He matado al señor Villette"*. El sacerdote abre con sorpresa los ojos, parpadea, levanta la cabeza, toma aire, mira a su alrededor, intenta balbucear algo, pero no lo consigue. Pasa un segundo, vuelve a descansar su cabeza en la mano y le pide con tranquilidad al confesante que prosiga. Keller continúa en voz muy baja: *"Villette, el abogado. Fui a su casa esta noche. Fui a robarle su dinero. Llevé una sotana para no llamar la atención. Él me sorprendió. Él iba a llamar a la policía"*. La escena concluye con la mirada inquieta y reflexiva de Logan, quien escucha con atenta mortificación al sacristán.

* * * * *

**La brillante fotografía de Robert Burks y el uso de aquellos magníficos claroscuros, con sombras inmensas y tenebrosas que se funden en la amenazadoramente desierta ciudad en la primera escena de *Mi Secreto me Condena*, nos permiten apreciar el soberbio inicio de un *film noir* hitchcockniano, con abundantes dosis de expresionismo que el director recogía de su reserva formativa y académica alemana.**

Si bien la solitaria ciudad es cómplice del asesino, que se agiganta lúgubremente cuando se desviste la sotana, revelándonos que ha ido disfrazado a cometer su crimen, es ella también la que le acusa, a través de aquellas sencillas pero geniales señales de tránsito que explicitan el sentido y la dirección hacia los que la cámara debe recurrir para descubrir al asesino en flagrancia. A propósito de esto, en el documental para video *Hitchcock's Confessión: A Look at I Confess* (2004) de Laurent Bouzereau, el historiador de cine Richard Schickel, destaca que la película es visualmente placentera y que las tomas de

los letreros de dirección de tránsito junto con el hallazgo del cadáver de Villette, constituyen una imagen preciosa, concluyendo que se trata de la película más "negra" de Hitchcock.

En efecto, el comienzo de la película es tétrico por donde se le mire. Los pájaros que acechan el cielo agitado de Québec, nos recuerdan que Hitchcock recurría al fetiche de los elementos alados para anunciar desgracias. La música con entonaciones casi fantasmales de los créditos iniciales, la ciudad amurallada y desértica e incluso el avance siniestro del director en su muy singular cameo, nos anuncian que estamos ante uno de los filmes más serios de Hitchcock[240]. Quizás sólo *Falso Culpable* (*The Wrong Man*, 1956) pueda llevarse el título, sobre *Mi Secreto me Condena*, de ser la película más circunspecta de la filmografía hitchcockniana; después de todo, en el drama del padre Logan, se introduce una nota humorística que roza con la impertinencia, al incluirse al muy prescindible personaje del torpe padre Benoit.

Creo, sin embargo, que sería un error disociar la escena del hallazgo del cadáver de Villette y la huida de Keller, con la de la confesión de este último. La secuencia completa que involucra todos estos elementos, es la esencia de la temática principal de la película y que el estudioso de cine Bill Krohn llama "transferencia de culpabilidad"[241]. Obsérvese que en la primera escena, la de la huida, Keller "lleva" la sombra que, descomunal –en delicioso ejercicio expresionista–, proyecta la gravedad de su crimen y la inmensidad de su culpa. En la siguiente, Logan sostiene una vela, "llevando" así la luz que simboliza la redención que se acerca al pecador arrepentido. Ahora bien, ¿estaba Keller realmente arrepentido o aterrado por la trascendencia de su crimen? Más allá de que ése pueda ser un punto digno de revisión, sobre todo por el comportamiento perverso del personaje, que pasa de ser un ladrón asesino a un extorsionador que insiste en recordarle al sacerdote la gravedad del secreto de confesión, lo cierto es que en la doctrina sacramental católica el confesor no puede negar la absolución de quien, en ese momento, cree que está arrepentido. Por supuesto, si el arrepentimiento es falso, la redención no se produce por responsabilidad de quien simplemente relata su falta.

Siempre en la misma línea doctrinal, en el sacramento de la reconciliación, el sacerdote perdona los pecados en nombre de Dios y el confesante queda liberado de su culpa, la que es asumida por la cruz de Jesús, quien como Salvador carga con las faltas de los pecadores. Apunta bien entonces Krohn cuando advierte la presencia del concepto de la "transferencia de la culpabilidad" en la película y, sin duda, el punto de partida de ella se da en el encuentro sacramental de Keller y Logan. La sombra y la luz se unen, tal como los claroscuros de las tomas previas al hallazgo del cadáver de Villette, y dan paso a una liberación espiritual del pecado. La particularidad de la historia es que esa transferencia de culpabilidad, que en esencia es una asunción de la carga del pecado, se da en la persona del confesor, acaso por la extorsión de la que el sacerdote y su amiga venían siendo víctimas, o quizás también porque Keller no estaba verdaderamente arrepentido[242]. La simbología católica presente en la película es, pues, exquisita[243]: Logan asume la carga del pecado de Keller y esto no puede ser mejor representado que en la bellísima toma en la que el desesperado sacerdote, sabiendo que todo apunta a su inculpación, camina vacilante y con los hombros caídos delante de la figura de mármol de un Cristo con la cruz a cuestas, flanqueado por dos soldados romanos.

Esto nos lleva al falso culpable de *Mi Secreto me Condena*. Su inculpación tiene significaciones religiosas y cristianas indudables, como ha sido referido anteriormente. Después de todo, Hitchcock era católico y su formación espiritual fue muy rígida, como siempre se ocupó de mencionar. Jesucristo era un falso culpable, ya que se le acusó de un crimen político que no había cometido: arrogarse la categoría de rey de los judíos. Se le acusó de algo terreno cuando su mensaje era celestial y terminó pagando el castigo de muerte, en esencia, porque amó a los hombres a pesar de sus pecados. Es verdad que en la película se nos muestra a un Logan no religioso, cuando enamora a Ruth o cuando va y regresa de la guerra, pero el Logan que vemos en el confesionario, es un verdadero sacerdote, en el acto de una función sacramental, hasta que recibe el mensaje de que el chantajista de su querida amiga acaba de ser asesinado. Es fundamental el movimiento de los ojos que hace Clift, interpretando al eclesiástico, en ese momento. Pareciera como que el Logan no

religioso luchara con el pastor espiritual, afectado no solamente por la noticia del homicidio, sino por la identidad de la víctima.

Es allí donde se produce la "transferencia de la culpabilidad" a la que se refiere Krohn y es ésa una marcada diferencia del falso culpable de *Mi Secreto me Condena* con el de otras películas: Logan es el falso culpable más pasivo de la filmografía hitchockniana, porque lleva sobre sus hombros una significación religiosa de la que los otros falsos culpables carecieron: la cruz de Cristo, impuesta por el secreto de la confesión. En el versículo 11 del capítulo 53 del Libro de Isaías, se escribe: *"Verá el fruto de la aflicción de su alma, y quedará satisfecho; por su conocimiento justificará mi siervo justo a muchos, y llevará las iniquidades de ellos"*. Pues bien, allí donde los otros inocentes acusados injustamente de crímenes del resto de las películas de Hitchock, se peleaban, corrían, usaban armas para defenderse, atravesaban territorios fugando o buscando al verdadero culpable, enamorándose en el trayecto de atractivas y seductoras rubias, el padre Logan permanece, desde el momento de la confesión, atado al secreto del crimen que se le ha revelado. Impotente y con desesperante inacción. Ni siquiera el buen Manny Balestrero de *Falso Culpable* es tan inerte como el padre Logan, quien sabe perfectamente que si viola el sigilo sacramental está condenado a una excomunión automática[244].

Hitchcock, siempre dispuesto a la autocrítica, le dijo a Truffaut que la premisa de la inviolabilidad del secreto de la confesión no resultaba comprensible para la gran mayoría de espectadores no católicos, concluyendo que se trató de un filme que no debió haber sido hecho[245]. No comparto la opinión del maestro, quien solía subestimar el valor de aquellas de sus películas que no lograban entretener al público. El sostener que sólo los católicos pueden entender –y eventualmente valorar– la decisión del padre Logan, es discutible. Cualquier espectador podría hacerlo, si la película expone con claridad el problema, por una parte; y por otra, si lo dramatiza con tal efectividad que logre involucrarnos en el conflicto de Logan. Se trata entonces de una falla dramatúrgica por parte de los cineastas, antes que de una inviabilidad del material temático en sí mismo. El trascendente significado del secreto confesional y las terribles consecuencias a las que están sometidos los sacerdotes que lo violan,

poseen suficiente carga conflictiva –siempre que los espectadores, católicos o no, la podamos percibir– como para que se plantee un un thriller. Además, con dicha necesaria explicitación, el filme pudo constituir un espacio de debate con valoraciones positivas y negativas sobre el sigilo sacramental, en las que se sopesaran observaciones vinculadas a las muertes que subsiguieron al obcecado secreto, como la de Alma Keller, la de un cocinero en el hotel donde se refugia Otto, y la de él mismo. ¿Obedecer o no dicho sigilo, si lo contrastamos con sus consecuencias?

# DIAL M FOR MURDER

**DIAL M FOR MURDER (Crimen Perfecto)**, ***es un thriller basado en la exitosa obra de teatro del mismo nombre de Frederick Knott. En el 2008 el*** **American Film Institute** ***la escogió como la novena película más importante del género de misterio[246].***

***Un hombre planea fríamente el asesinato de su infiel esposa, obligando a un tercero a ejecutar el crimen. Cuando las cosas no salen como él esperaba y la mujer mata al verdugo, en legítima defensa, el marido pasa al plan "B".***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Warner Bros |
| Año: | 1954 |
| Guión: | Frederick Knott |
| Intérpretes: | Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Mary Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (inspector Hubbard), Anthony Dawson (capitán Lesgate – Swann) |
| Duración: | 105 minutos |
| País: | Estados Unidos |

## El homicidio en legítima defensa en *Crimen Perfecto:*

*Mientras agoniza estrangulada, una mujer consigue agarrar unas tijeras con las que mata a su atribulado atacante.*

Tony Wendice es un jugador de tenis profesional, que se ha retirado luego de haberse enterado de que su adinerada esposa Margot tiene una relación extramarital con el escritor americano Mark Halliday, como consecuencia del constante ausentismo y desatención de su marido.

En una de las visitas de Mark a Margot, ella presenta al escritor como su amigo. Tony disimula no saber nada y luego se queda solo en su departamento, donde recibe a Swann, un viejo compañero de Cambridge que ahora se ha convertido en un criminal.

Tony le cuenta a Swann sobre la infidelidad de su esposa y le hace saber que la ha chantajeado enviándole una carta anónima en la que le dice que sabe todo sobre ella. Astutamente, Tony hace que Swann agarre la carta e imprima sus huellas digitales. Luego de ello, Tony le ofrece a su visitante mil libras esterlinas, a cambio de que asesine a su esposa. Ante la inicial negativa de Swann, Tony le amenaza con involucrarlo como el chantajista autor de la carta que ha tocado.

Sin más remedio, Swann acepta forzado el encargo criminal y Tony le explica su plan: él invitará a Mark a tomar unos tragos en su club y, estando allí, llamará por teléfono a las once de la noche a su casa, instante en el que Swann ya debe haber entrado con una llave que Tony dejará a su alcance, afuera, y se habrá escondido tras la cortina contigua al teléfono. Cuando Margot se acerque a contestar la llamada, Swann la estrangulará por la espalda.

Swann sigue el plan y regresa por la noche al departamento de Tony. Algo aprensivo, camina por el pasadizo que da a la puerta, encuentra la llave escondida y entra con cuidado. Margot duerme, no escucha nada. Swann es un hombre alto, delgado y de rostro afilado. Viste un abrigo largo y unos guantes negros. Repasa con cuidado el espacio donde intentará matar a Margot, mira la puerta del dormitorio de la mujer, revisa la hora en su reloj de pulsera, tensa un pedazo de tela que servirá para la estrangulación y se esconde detrás de las cortinas. En el club varios caballeros beben y hablan animados en medio de una mesa redonda, junto con Mark y Tony; este último está inquieto y no atiende la conversación. Mira la hora y comprueba que su reloj marca veinte minutos antes de las once de la noche. Sin embargo, en el departamento, Swann se muestra preocupado, corre apenas las cortinas para observar el lugar, verificar nuevamente la hora y mirar con detenimiento el teléfono, dando a entender que se viene produciendo una tardanza. Continúa la conversación en el club, de la que Tony está cada vez más abstraído. Vuelve a ver su reloj y advierte que las manecillas marcan la misma hora que hace unos minutos: el reloj se ha detenido. Preocupado pregunta la hora a sus compañeros y uno de ellos le señala que son las once y siete. Mark señala que él tiene las once en punto y Tony, al percatarse de que su reloj no avanza, se para anunciando que debe llamar a su jefe.

En el departamento, Swann observa con inquietud el silente teléfono, y le invaden las ganas de abandonar la tarea. De nuevo en el club, Tony va hasta una cabina telefónica, pero la encuentra ocupada. Cuando su ocupante sale, entra presuroso, inserta la moneda y comienza a marcar el número247. En el

departamento Swann está ya abriendo la puerta de salida y escucha el

timbrar del teléfono. Mira hacia la puerta del dormitorio de Margot y observa cómo se enciende la luz. La mujer, todavía somnolienta, se levanta y camina hacia el teléfono por el corredor iluminado de la sala. Levanta el auricular y responde, pero Tony guarda silencio, no revelando quién es. Margot insiste varias veces intrigada mientras, a sus espaldas, Swann se le acerca con la tela tensa y preparada para envolver su cuello, expectante de que baje el auricular, para poder estrangularla sin el obstáculo que constituye el aparato. Margot lo baja unos centímetros y Swann está a punto de proceder, pero ella vuelve a colocárselo al oído, ante lo que el asesino desiste. Tony, siempre callado, escucha a su esposa insistir: *"¿Hola? ¿Hola?"* hasta que por fin baja el auricular. En ese instante, Swann lleva con rapidez la tela tensada hacia la parte anterior del cuello de Margot y la jala hacia atrás para estrangularla. La mujer no puede gritar por el ahorcamiento, pero gira hacia su atacante y procura defenderse. Swann la recuesta con fuerza sobre un mueble y continúa estrangulándola. Margot, empuja a su asesino y comienza a gemir desesperada, moviendo inútilmente las piernas. Tony, quien no ha dejado de escuchar, cierra los ojos evidenciando una mezcla de morbo y conmoción. Margot continúa tratando de salvar su vida y extiende hacia atrás el brazo derecho, como pidiendo ayuda a los espectadores. En realidad, lo que hace es tantear en el mueble, en busca de qué objeto puede servirle a su defensa y encuentra unas tijeras grandes[248], las que clava con resolución en la espalda de su atacante. Swann reacciona de inmediato, alzándose con expresión de dolor, tratando de agarrar el arma con que ha sido herido, se echa sobre su víctima aparentemente vencido, pero luego se alza nuevamente, trastabilla y cae sobre su espalda, hundiendo a mayor profundidad las filudas puntas de las tijeras, muriendo de inmediato.

* * * * *

***Crimen Perfecto*** **fue filmada en 3D aunque la mayor parte de sus exhibiciones fueron hechas con proyectores convencionales. De todas maneras la forma en la que Hitchcock empleaba la técnica del 3D, consistía en la captación de algunos objetos vistos desde ángulos especiales. No fue su intención abusar de aquella técnica para generar sensaciones de sobresalto en el público. En sus**

**conversaciones con Truffaut, Hitchcock se enorgullece de ello, resaltando que fueron pocas las tomas en las que se podía apreciar el 3D[249].**

Una de esas pocas tomas es, por supuesto, la de las tijeras. Lo que Hitchcock hace en esa escena es involucrar a los espectadores en el agitado y sufriente momento que viven sus protagonistas. Como quiera que Margot es la víctima, es ella también la beneficiaria de nuestra simpatía. Sin embargo, la maestría con la que Hitchcock trabajaba el suspenso, hace que en toda la secuencia experimentemos asimismo las dudas, angustias y frustraciones de Swann y Tony. En el documental para video *Hitchcock and Dial M* (2004) de Laurent Bouzereau, el director Richard Franklin destaca esta virtud a la que califica como la "ética hitchcockiana por excelencia". Los espectadores hemos identificado a los villanos de la historia y, por supuesto, repelemos su plan; no obstante, la habilidad con la que el director pone en suspenso la resolución del intento de asesinato de Margot y los obstáculos con que entorpece el camino de los criminales, hacen que por momentos, simpaticemos con ellos, no porque nos agraden, sino porque Hitchcock los hace, a ellos también, víctimas de ese suspenso. Así, el reloj estropeado de Tony, es un delicioso toque de ingenio que hace que compartamos con él la mortificación porque el plan está a punto de frustrarse. Hitchcock insiste y hace que la cabina telefónica, a la que Tony acude presuroso, esté ocupada; sólo por unos segundos, pero los suficientes para inquietarnos. Swann, por su parte, sufre la tensión del silencio: ¿algo ha pasado o Tony le ha engañado? Mira al teléfono con muda desesperación, cómo queriendo arrancar el sonido de la llamada esperada. Camina y se detiene porque no sabe bien qué hacer. No es que él quiera matar a Margot, pero ha sido chantajeado por Tony y siente que no tiene más remedio. ¿Qué puede pasar por la atribulada mente de Swann en aquellos minutos? Quiere irse pero le detiene el temor de que el plan abortado pueda involucrarlo criminalmente, conforme a las amenazas de Tony. Además, necesita el dinero que éste le ha ofrecido y ya recibió un adelanto. Su dilema es poderoso y está muy bien representado en la escena.

Margot, por su parte, es la luz que penetra la oscuridad en la que se

mueve el villano. Allí donde Tony y Swann están agarrotados por la tensión, ella camina relajada por el sendero iluminado, para responder a la llamada fatal. Donald Spoto destaca la connotación sexual del ataque[250] y la equipara con otras escenas de violencia hitchcockiana. De hecho, un asesinato similar, por estrangulamiento, comete Bruno contra Miriam en *Pacto Siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951) en una de las escenas más eróticas del cine de Hitchcock; y lo propio hace Robert Rusk en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), cuando acaba con la vida de Brenda Blaney. La diferencia, por supuesto, es que Bruno y Robert son un par de psicópatas, mientras que Swann es un criminal circunstancial que accede a matar a Margot, sólo porque es chantajeado por Tony.

El brazo estirado de la sufriente Margot y su mano aproximada con desesperación hacia la pantalla, es un pedido de auxilio a los espectadores que, en el contexto de una película hecha en 3D, debió resultar más efectivo e inquietante. Hitchcock nos sigue comprometiendo en el suspenso y nos involucra en la escena con la suficiente destreza visual como para hacernos sentir que estamos a un paso de Margot.

Como Swann no logra asesinar a Margot, sino que es ella quien termina por matarlo, en legítima defensa, Tony idea con rapidez un segundo plan, sembrando pistas en la escena del crimen para que se concluya que la muerte de Swann no ha sido justificada y que Margot lo ha hecho a propósito. Así, Margot se convierte en una falsa culpable más de la filmografía de nuestro director, aunque, como bien apunta Robin Wood, la culpa en la mujer hitchcockiana siempre está presente, de una u otra manera[251]. En este caso, Margot no será legalmente culpable de la muerte de Swann, pero sí lo es de su relación adúltera con Mark.

El personaje de Tony y su participación en la escena de las tijeras, merecen una especial atención. Se trata de un individuo lo suficientemente frío como para idear con paciencia y habilidades metódicas un plan criminal perfecto. Aunque es un tenista retirado, su aspecto y sus formas no son las de un deportista. Parece más bien un inteligente y agresivo hombre de negocios, con gran capacidad de

persuasión y un nivel de meticulosidad sobresaliente. Conforme se relata en la película, Tony ha chantajeado ya a su propia esposa, enviándole una carta anónima en la que le confronta su infidelidad. Margot no sospecha de Tony porque éste, sagazmente, ha cambiado para bien y la trata con cariño y cuidado. Tony sabe convencer: convence a su esposa de salir sola con Mark, mientras él prepara el terreno de su conversación con Swann; convence a Swann para que mate a Margot; convence a Mark para que lo acompañe al club; convence a Margot para que no lo haga; convence a Margot para que reaccione de la manera que a él le conviene ante las indagaciones policiales, con el objeto de que la incriminen. Se trata, en consecuencia, de un brillante manipulador. Bien apunta Laurent Bouzereau que, al igual que en *La Soga* (*Rope*, 1948), el villano (refiriéndose a Tony) es el personaje central de la película[252]. Hay un personaje, sin embargo, con el que Tony no puede ganar: el inspector Hubbard, quien pone en duda la verdad sentada por la que se culpaba a Margot y realiza un experimento que le permite desenmascarar a Tony.

Hay algo muy perturbador en la participación de Tony en la escena de la muerte de Swann. Es verdad que la concepción de su plan hacía más fácil el homicidio de Margot en el momento en el que ella se acercaba a contestar el teléfono. Esto, sin embargo, no era imprescindible. Swann pudo bien haberla matado en su dormitorio mientras dormía y, con seguridad, no habría encontrado la fatal resistencia de la mujer que, armada con unas tijeras, acabó con su verdugo. Pero en el contexto de la manipulación de Tony, en donde todo tenía que cumplirse conforme al diseño de su plan perfecto, no puedo dejar de apreciar cierta mórbida venganza en la expresión que pone cuando cree que están matando a su mujer. Es verdad, cierra los ojos y evidencia pesar, pero no puede dejar de escuchar. Su plan se está consumando y hay un perverso placer por el castigo que está recibiendo su adúltera esposa y por los beneficios económicos que vendrán luego.

No obstante su relativa artificiosidad, la escena del ataque a Margot es calculada, poderosa y repleta de suspenso. Sin duda es una de las más famosas del cine hitchcockiano y su mérito principal es el de encajar a

la perfección en una película de estilo teatral que destaca, por encima de todo, por el brillo e ingeniosos diálogos de dos personajes: Tony Wendice y el inspector Hubbard.

# REAR WINDOW

**Rear Window (La Ventana Indiscreta)** ***es una película de suspenso de Hitchcock, basada en la historia corta*** **It Had to be Murder** ***(1942) del escritor estadounidense Cornell Woolrich. Fue la primera colaboración entre Hitchcock y el guionista John Michael Hayes.***

***Durante años ha sido considerada por críticos y especialistas, como una de las mejores películas hitchcockianas y se ubica en el puesto cuadragésimo octavo de las cien mejores películas de la historia, según el*** **American Film Institute.**

***Un fotógrafo lisiado e impedido de salir de su departamento, se dedica a curiosear lo que ocurre en los departamentos vecinos, hasta que cree descubrir las pistas de un asesinato en uno de ellos.***

**Ficha:**

Productora: Paramount Pictures y Patron Inc.
Año: 1954
Guion: John Michael Hayes, Cornell Woolrich (historia corta en la que se basó el guion)
Interpretes: James Stewart (L.B. 'Jeff' Jefferies), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (detective teniente Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Irene Winston (señora Thorwald)
Duración: 112 minutos
País: Estados Unidos

**El hallazgo del anillo en *La Ventana Indiscreta:***

*El sorpresivo allanamiento de la casa de un homicida, le permite a éste descubrir que hay un grupo de curiosos que saben de su crimen y que no están dispuestos a dejar de acosarlo.*

Jeff es un fotógrafo profesional, obligado a pasar los días de un caluroso verano en su departamento neoyorquino, postrado en una silla de ruedas por un accidente ocurrido durante su trabajo. La ventana de su sala da a los patios interiores de los edificios aledaños y, desde allí, él se entretiene mirando lo que hacen sus vecinos, quienes, por el intenso calor, dejan sus ventanas abiertas para refrescarse.

Así, día a día Jeff sigue atento el curso cotidiano de las vidas de los habitantes de los edificios, que están al alcance de sus curiosos prismáticos: un pianista bohemio; una mujer madura y tristemente solitaria; una pareja de recién casados que hace el amor todo el tiempo; otra pareja un poco mayor que, para refrescarse, duerme en el balcón y que tiene como mascota a un simpático perrito; unas vecinas fisgonas; y los Thorwald, un matrimonio en el que la mujer enferma, reclama en forma permanente las atenciones de un aburrido esposo.

A diario Jeff recibe la visita de Lisa y Stella. Ésta es la asistente que le da masajes y lo ayuda con las tareas del hogar; aquélla es su novia,

una mujer hermosa y sofisticada que está perdidamente enamorada de Jeff. Él, sin embargo, no está muy entusiasmado con ella y le confiesa a Stella que preferiría una chica aventurera y amante del descontrol. Stella se lo recrimina pues considera que Lisa es la chica ideal para él.

Una noche lluviosa, entre que dormitaba en su silla de ruedas y curioseaba a sus vecinos, Jeff escucha el grito de una mujer y un vidrio que se rompe. No puede advertir qué es lo que ocurre, pero luego ve a Lars Thorwald salir en varias oportunidades de su departamento, llevando un maletín grande. Esas recurrentes salidas, sorprenden a Jeff, ya que si bien Thorwald es vendedor de joyas y trabaja con ese maletín, no es lógico que salga y regrese en plena tormenta y durante altas horas de la noche.

A la mañana siguiente, Jeff observa que la señora Thorwald ya no está y que su esposo limpia un cuchillo filudo. Otros indicios más, entre los que se encuentra la misteriosa muerte por ahorcamiento del perrito de la pareja que dormía en el balcón y que se desesperaba por desenterrar unas flores que habían sido plantadas por Thorwald, llevan a que Jeff deduzca que éste ha asesinado a su esposa y que la ha descuartizado llevándose sus muchas partes a diferentes escondites.

Al principio tanto Lisa como Stella creen que Jeff está equivocado, pero el creciente comportamiento sospechoso de Thorwald, las lleva a considerar que el asesinato sí se ha cometido. Jeff se siente gratamente sorprendido cuando Lisa va hasta el departamento de Thorwald y le deja una nota por debajo de la puerta en la que anónimamente se le dice que ya saben lo que ha hecho con su esposa. Aprovechando la confusión del presunto asesino, Jeff lo llama por teléfono y lo amenaza ordenándole que se encuentren de inmediato en el bar de un hotel cercano, si no quiere que todo se sepa. Thorwald ofuscado sale de su departamento, confirmando que es más que un simple sospechoso.

Lisa y Stella aprovechan la salida de Thorwald para bajar a uno de los patios interiores y desenterrar las flores que el perrito asesinado rastrillaba unos días antes; su objetivo es encontrar algo que confirme la tesis del asesinato. Sin embargo, no encuentran nada y expresan su

confusión, mientras que Jeff las observa desde su ventana. De inmediato, Lisa se anima a dar un paso más audaz y sube por las escaleras de incendio al departamento de Thorwald, ingresando como niña traviesa por una de las ventanas. Stella no logra impedírselo y regresa presurosa al departamento de Jeff, quien mira con impotencia lo que está haciendo su novia, ya sea directamente o a través de una cámara fotográfica de potente lente. Mediante éste, se ve a Lisa celebrando el haber encontrado, en una de las maletas de Thorwald, la cartera de su esposa, la cual revisa, sin hallar nada dentro de ella. Como es obvio, Lisa sabe que Jeff la está mirando y le informa, mediante gestos, cada uno de sus pasos, hallazgos y frustraciones. *"¡Vamos, vamos… sal de ahí!"*, dice con desesperación Jeff, al tiempo que ve con atención a su novia buscando en los cajones de Thorwald. Stella entra al departamento y le dice a Jeff que la chica le ha ordenado que llamen por teléfono al departamento de Thorwald cuando vean que éste regresa. Jeff se propone a llamar en ese momento, pero Stella le pide que esperen un minuto, ante lo que el fotógrafo se detiene. El piano del vecino no ha dejado de tocar y tanto Stella como Jeff se distraen mirando cómo la mujer solitaria que vive en el primer piso del edificio de Thorwald, está a punto de suicidarse con unas pastillas. Jeff llama a la policía para que la detengan, pero de inmediato observan que la melodía que proviene del departamento del pianista llama la atención tanto de la suicida como de Lisa; y no son capaces de advertir que Thorwald está regresando y a punto de abrir la puerta de su departamento. Cuando lo hacen ya es muy tarde y aunque Lisa alza la mano victoriosa, anunciando que algo ha encontrado, pronto se sorprende con el ingreso de Thorwald a su hogar y procura esconderse, pero es imposible. Jeff y Stella se muerden los dedos de desesperación y la llamada que aquél había hecho a la policía es atendida, ante lo que Jeff reacciona acusando que un hombre ataca a una mujer en la dirección de Thorwald.

Thorwald ve la cartera fuera de la maleta, se extraña y cuando gira descubre a Lisa en su dormitorio, ella comienza a darle explicaciones que no satisfacen al presunto asesino y trata de huir, pero éste se lo impide agarrándola de la muñeca y aventándola al piso. Jeff y Stella observan todo, contraídos de los nervios y sin posibilidad de pronunciar palabra. Thorwald le grita a Lisa y le ordena que le

devuelva lo que tiene en su poder, pues ha observado que oculta algo en una de sus manos. Ella intenta huir pero Thorwald la agarra con fuerza de los brazos; la chica, en su desesperación, voltea hacia la ventana de Jeff y grita su nombre. Thorwald se sorprende, pero continúa y apaga la luz. *"Stella, ¿qué hacemos?"*, dice Jeff al borde del colapso y agitándose en su silla de ruedas. De inmediato llega la policía y toca la puerta de Thorwald. Jeff y Stella respiran aliviados. Thorwald enciende la luz y abre la puerta. Jeff vuelve a mirar a través de su cámara y observa cómo el presunto asesino procura explicar a la autoridad qué es lo que ha ocurrido. Los policías entran al departamento y conversan con Lisa, quien ahora es sospechosa de robo. *"¿Qué trata de hacer?, ¿por qué no se entrega?"*, pregunta Stella mientras observa también a través de unos prismáticos. De pronto, Lisa pone sus manos detrás de la cintura y le indica a Jeff que en uno de sus dedos tiene puesto el anillo de casamiento de la señora Thorwald; minutos antes estuvieron discutiendo sobre este anillo y Lisa afirmaba que ninguna mujer casada lo dejaría abandonado. Por su parte, Lars Thorwald se percata de que Lisa tiene el anillo y que se lo está mostrando a alguien, en el departamento del edificio de enfrente. A través del lente de la cámara de Jeff, se ve cómo Thorwald levanta la mirada antes enfocada en las manos de Lisa, hacia la ventana indiscreta de Jeff, quien sólo atina a ordenarle a Stella que apague las luces porque han sido descubiertos. Thorwald, sin embargo, no dice nada, al sentirse también descubierto en su homicidio.

En efecto, poco después, Thorwald termina de confirmar que es el asesino de su esposa, al visitar a Jeff e intentar matarlo, aventándolo por la ventana indiscreta desde la que éste lo espiaba. Jeff se salva, aunque se le rompen las dos piernas.

* * * * *

***La Ventana Indiscreta*** **es, probablemente, el trabajo mejor elaborado de Hitchcock. Él mismo la llamó, "la más cinematográfica de sus películas"[253]. Jean Douchet advierte que el verdadero concepto del cine está plasmado en esta obra, al desarrollar una historia de "cinema dentro del cinema", en la que**

**el personaje interpretado por James Stewart es un espectador más[254], aunque no uno cualquiera, se trata del típico espectador hitchcockiano, que encarna en la pantalla los miedos, angustias y tensiones de los espectadores, al curiosear impunemente en la vida cotidiana de sus vecinos.**

En sus conversaciones con Truffaut, Hitchcock explicó al detalle sus intenciones, en la línea de lo dicho en el anterior párrafo. *"Tienes a un hombre inmovilizado mirando afuera. Es ésa la primera parte de la edición. La segunda parte muestra lo que él ve y la tercera parte muestra cómo él reacciona. Se trata, en verdad, de la expresión más pura de la idea del cine"[255]*

Esa confusión entre Jeff –o su departamento– y los espectadores, se hace muy evidente en la escena del hallazgo del anillo, en la que tanto el fotógrafo como Stella, se mueven nerviosamente, se muerden los dedos, se agitan y resoplan, en todo momento, pero especialmente cuando Thorwald descubre y ataca a Lisa. Es como si se estuviera sustituyendo abiertamente el rol que tenemos los espectadores al ver una escena con tanta tensión como aquélla. ¿Por qué ni Jeff ni Stella gritan auxilio o le gritan a Thorwald que lo están viendo y que deje de atacar a la muchacha? No será para que no los descubran, porque en un punto como ése, en el que la vida de Lisa corre peligro, el ser descubiertos es un problema secundario. Como ha sido advertido por los críticos y estudiosos de cine a lo largo de la historia, es que la reacción de Jeff y Stella, es la misma que tenemos los espectadores que, en una escena así, podemos agitarnos en nuestras butacas y darle consejos a los protagonistas en voz baja, pero, como es obvio, no podemos gritar porque será inútil hacerlo.

Por otro lado, Hitchcock crea un dilema moral que materializa expresamente en la película cuando Jeff le dice a Lisa que tiene reservas éticas por el espionaje que hace a sus vecinos. Astutamente, el dilema es resuelto de inmediato, cuando se refuerza la sospecha contra Thorwald, quien, luego de descubierto el cadáver del curioso perrito, resulta siendo el único de los vecinos que no se asoma para ver qué es lo que ha pasado y, en cambio, permanece fumando en la oscuridad de su departamento. No es casual, por otro lado, que la

dueña de la mascota muerta haga, con ocasión de ese hallazgo, un monólogo, a título de alegato en defensa de la buena vecindad, no orientado precisamente al respeto y prudencia entre los vecinos, sino, por el contrario a la natural preocupación que entre ellos debe existir.

Y, por si esto no fuera suficiente como para comprender la justificación que hace Hitchcock del voyeurismo de Jeff, en sus conversaciones con Truffaut hace una explicación de la naturaleza humana y de su irrefrenable inclinación hacia la curiosidad: *"Te apuesto que nueve de cada diez personas, si ven a una mujer en el departamento de enfrente, desvistiéndose para irse a la cama, o inclusive un hombre caminando por su dormitorio, permanecerán mirando; nadie gira el rostro y dice 'esto no me incumbe'". Podrían bajar las persianas, pero nunca lo hacen; se quedan parados mirando afuera"*[256]

Jeff es un voyeur profesional, ya que su oficio es el de retratar con su lente aquello que resulta atractivo para sus ojos y que puede ser de interés para el resto. Es a través de su lente que él mira muchos de los sucesos que ocurren en el vecindario y llega a la certera conclusión del homicidio. A través de la cámara ve también las audacias de Lisa en el departamento de Thorwald y sufre cuando observa las reacciones de éste al encontrarla ahí. Finalmente, capta el mensaje que la chica le da al señalarse el dedo con el anillo, así como el descubrimiento definitivo del asesino cuando se percata de que está siendo objeto de un espionaje desde el departamento de enfrente. Jeff resuelve, pues, un asesinato, gracias a su *voyeurismo*, a su curiosidad y afanosa intrusión. Con precisión, McGilligan apunta que, en *La Ventana Indiscreta*, el evidente *voyeurismo* hitchcockiano quedó envuelto por una compasiva humanidad[257].

Resuelto entonces el dilema moral del comportamiento fisgón de los protagonistas, Hitchcock nos lleva a un segundo plano de análisis en la transformación de Lisa. ¿Quién se cree exactamente que es Jeff para rechazar con tanto desparpajo el cariño de esa hermosa mujer? Él es un fotógrafo bastante maduro, impertinente, entrometido y lo suficientemente indiscreto y petulante como para presumir, ante su enfermera Stella, que él es un hombre de mundo que quisiera estar con una aventurera, dispuesta a tomarse los riesgos que él se toma día

a día. Lisa, en cambio, es una mujer deliciosa y sofisticada, y Hitchcock se ocupa de subrayarlo desde la primera escena en la que, invirtiendo los roles del cuento *La Bella Durmiente del Bosque*, la cámara enfoca su precioso rostro y sus provocativos labios acercándose a despertar con un beso a Jeff, el que, como ya se ha anticipado, es, en un segundo nivel, un representante del público; es decir, por un segundo, los espectadores sentimos que Lisa quiere besarnos. Parecen inútiles, sin embargo, todos sus esfuerzos. Ella viste con ropa costosa y lleva la cena de uno de los mejores restaurantes de Manhattan al departamento de Jeff, pero nada de eso a él le impresiona.

Pues bien, en esta insólita circunstancia en la que la bestia –exagerando los hechos por supuesto– rechaza a la bella, se subraya también que Lisa está perdidamente enamorada de Jeff y tiene toda la disposición para seguir adelante. Me gusta pensar que Stella, otra entrometida, le ha contado a Lisa las razones por las que Jeff la rechaza: *"él quiere una chica arriesgada y aventurera"*; y, de inmediato Lisa toma cartas en el asunto, corriendo hacia el departamento de Thorwald y dejando debajo de su puerta la nota anónima. El interés de Jeff se manifiesta entonces con una expresión de agrado en el rostro cuando la chica regresa. Con seguridad, ella lo percibe y concluye que no es suficiente, quebrando el plan previsto y escalando las paredes del edificio de Thorwald hasta entrar a su departamento. Jeff se horroriza, evidenciando que eso es más de lo que él, probablemente, habría hecho y, cuando las cosas se tornan más graves, luego de que el asesino regresa y comienza a atacar a Lisa, Jeff y Stella están al borde del colapso, hasta que llega la relativa calma con la intervención de los policías. No obstante, Lisa sigue arriesgándose y le muestra a Jeff el anillo de matrimonio, descubriendo el espionaje a ojos de Thorwald, quien se da cuenta de todo.

Truffaut celebró la doble victoria que significaba para Lisa la obtención –y puesta– del anillo. La chica encuentra una importante evidencia del homicidio, pero además, la simbología de colocarse el aro, supone una acto de inspiración a Jeff para que le proponga matrimonio, *"después de todo, ¡ella ya tiene el anillo!"*[258]. Paul Duncan,

por su parte, estima que Lisa es una mujer de iniciativas y que, así como con su beso en la primera escena en la que aparece, ella despierta el interés erótico de los espectadores –y de Jeff–, en la escena del hallazgo del anillo, ella le está proponiendo a él matrimonio[259].

Y es que, sin negar que Jeff es el protagonista de la película, al representar también al espectador y al no unirse propiamente al espectáculo que se produce en el edificio de enfrente, como sí lo hace Lisa, es ella la que tiene, en el fondo, el rol protagónico principal. En el documental para video *'Rear Window' Ethics: Remembering and Restoring a Hitchcock Classic* (2000) de Laurent Bouzereau, se reproduce un extracto de la famosa entrevista que Hitchcock concedió al joven cinéfilo –y luego realizador– Peter Bogdanovich en 1963; en ella, el director inglés reconoce que Lisa es quien domina la relación y la define como la *"típica mujer activa de Nueva York"*. Es ella quien seduce a Jeff, quien lo sorprende al despertarlo con un beso, quien le lleva una lujosa cena al departamento, quien decide quedarse a dormir con él, quien deja la nota a Thorwald bajo su puerta, quien allana el departamento de éste para sorprender y encantar a su novio, quien encuentra el anillo con el que se confirma la tesis del homicidio. En verdad, Jeff es un necio exigente y temeroso de formalizar con Lisa, poniendo la excusa de que él necesita una chica arriesgada, cuando no era necesario que ella cruzara el patio hacia el departamento de Thorwald, para que ya cumpliera con el requisito de ser la chica de las iniciativas.

Tan arriesgada es Lisa, que comete la imprudencia de evidenciar el hallazgo de su tesoro: el anillo, cuando es intervenida por la policía en el departamento de Thorwald. Ella le da el mensaje a Jeff. Creo en el valor simbólico del aro matrimonial en su dedo, por supuesto; pero no comparto la tesis de Duncan en el sentido de que ella está haciendo una propuesta matrimonial. Las circunstancias no se lo permitirían[260]. Ella está diciendo: *"Lo conseguí. Ganamos. Con esto probamos que ella fue asesinada"*. Pero por su obstinación por demostrar cuán lejos puede llegar, por culpa de la necedad de Jeff, Lisa ocasiona que Thorwald detecte lo que está ocurriendo. El asesino levanta la mirada y, en forma fulminante, detecta el departamento de Jeff. Como bien indican

Stam y Pearson, *"es ahí donde se quiebra la pasividad voyeur de Jeff y deja de ser un espectador, para convertirse él mismo en un espectáculo"*261. La segunda vez que esto ocurre, y en una forma más clara aún, es cuando Thorwald va a asesinar a Jeff a su departamento y lo avienta desde su ventana indiscreta, bajo la mirada horrorizada de quienes días antes y hasta ese momento, eran objeto de su espionaje.

Esto nos lleva a Thorwald. Acosado primero por la esposa y luego por un curioso perrito, cuando cree ya resueltos esos problemas, comienza a ser chantajeado por un extraño. Thorwald es un criminal torpe, porque es evidente que no tiene la práctica de serlo. Actúa por hartazgo y al final se rige tan solo por lo que sus impulsos le ordenan. No conocemos mucho de su esposa, pero sí lo suficiente como para identificarla con una bruja que lo martiriza todos los días. En el ya mencionado documental para video, el crítico cinematográfico Robin Wood percibe que los departamentos que observa Jeff son como una cárcel y el cineasta Curtis Hanson sostiene que el público llega a comprender a Thorwald porque se siente atrapado en su vida miserable. Quizás Wood exagera, los escenarios que se muestran son muy diversos y, algunos, relativamente cálidos; sin embargo, el aprisionamiento sí podría ser el caso de Thorwald, aunque yo me inclino a compararlo más con un pobre infeliz que se está ahogando –en el infortunio de un desdichado matrimonio– y que lucha por sobrevivir. Eso nos explicaría la impulsividad torpe con la que actúa este personaje, incurriendo en descuidos imperdonables; después de todo, ¿qué es lo que hace un hombre desesperado a punto de ahogarse? Es cierto que Thorwald, cuando comienza todo, mata a su esposa con diligencia y prudencia suficientes, pero las ignora al día siguiente cuando procura limpiar las pistas de su crimen, con las cortinas descorridas. No sólo evidencia que no es un profesional ahí, sino también cuando mata al perro y revela su culpabilidad al no salir a indagar qué es lo que ocurre cuando la vecina llora su muerte. Pero en la escena del hallazgo del anillo, cuando Lisa mira hacia el departamento de Jeff y grita su nombre, a Thorwald ya parece no importarle nada, apaga las luces y continúa forcejeando con su víctima. Es verdad que guarda silencio cuando detecta la comunicación de Lisa con Jeff, al mostrarle a éste el anillo; sin embargo, lo que hace a continuación revela su máxima desesperación:

sabiendo que Lisa está detenida y, por lo tanto, fuera de su alcance, va al departamento de Jeff, sin saber qué es lo que encontrará ahí o a cuántas personas, y luego de pretender tener una conversación con él, se dispone a matarlo y continúa haciéndolo no obstante que todos lo ven, incluso los policías. Quizás no lleguemos a tener empatía con Thorwald, pero sí existen elementos muy humanos en su personaje que nos permiten sentir hasta lástima por él. Se trata de una criatura agobiada por su propia vida; ya lo he expresado, como un hombre que se ahoga en las agitadas aguas de un océano y que para salvarse ejecuta actos impetuosos y violentos. Es casi seguro que Thorwald, en circunstancias diferentes y sin la esposa pérfida que soportaba, habría sido un gordito noble, trabajador y de perfil bajo. Por eso, en la escena en la que levanta los ojos hacia el departamento de Jeff, los espectadores nos sentimos también alertados, ya que compartimos la posición del fotógrafo, pero no porque aborrezcamos a Thorwald, sino porque comprendemos que él está acorralado y, como bestia salvaje, no le queda otra cosa que atacar. Minutos después, Thorwald visita a Jeff y le pregunta, sin obtener respuesta del fotógrafo: *"¿Qué quiere de mí?"* y tiene razón ya que hasta ese punto él no tiene idea de que Jeff ha recurrido a la policía; pero más allá de ello, la forma en la que hace sus preguntas, sin perjuicio de la peligrosidad que carga el personaje, llega a ser conmovedora, en tanto, no es, repito, un criminal frio y calculador, sino más bien, un grandulón perturbado y que claramente se siente víctima de su propio infierno personal.

En el ya mencionado documental *'Rear Window' Ethics: Remembering and Restoring a Hitchcock Classic*, Peter Bogdanovich sostiene que *La Ventana Indiscreta* es el testamento fílmico de Hitchcock y coincide con otras opiniones en las que se destaca que toda la maestría del director está puesta en esta película en su mejor nivel. La escena del hallazgo del anillo es sólo uno de esos elementos geniales que componen esta sobresaliente cinta.

# TO CATCH A THIEF

**TO CATCH A THIEF (Atrapa a un Ladrón)** ***es un thriller romántico ubicado en la Riviera Francesa, lugar predilecto para vacacionar de los Hitchcock. La historia se basa en la novela del estadounidense David F. Dodge y obtuvo un premio Oscar ® a mejor cinematografía, gracias al excelente trabajo de Robert Burks. Destaca también la música de Lyn Murray.***

***Un ladrón de joyas retirado es el principal sospechoso de los recurrentes robos que se vienen produciendo a las ricachonas y mundanas damas de la alta sociedad de la Costa Azul. Una hermosa y desinhibida joven se siente profundamente atraída por el peligro que ese atrevido ladrón representa.***

**Ficha:**

Productora: Paramount Pictures
Año: 1955
Guion: John Michael Hayes
Interpretes: Cary Grant (John Robie), Grace Kelly (Frances Stevens), Jessie Royce Landis (Jessie Stevens), John Williams (H.H. Hughson), Charles Vanel (Bertani), Brigitte Auber (Danielle Foussard), Jean Martinelli (Foussard)
Duración: 106 minutos
País: Estados Unidos. La historia se localiza en la Riviera Francesa.

**La seductora pareja bajo los fuegos artificiales en *Atrapa a un Ladrón:***

*Una estimulante escena de mutua seducción se enardece con los orgásmicos y coloridos fuegos artificiales de la romántica Riviera Francesa.*

John Robie es un ladrón profesional de joyas retirado, que vive en una costosa villa en la Riviera Francesa, dedicado al cultivo de uvas y flores. En el pasado fue encarcelado por sus acciones criminales, pero durante la Segunda Guerra Mundial logró escapar cuando los alemanes bombardearon la cárcel, uniéndose, junto con sus compañeros de robos, a la resistencia francesa y consiguiendo así redimir sus culpas.

Han pasado quince años desde su último robo y un nuevo ladrón de joyas viene victimizando a las frívolas ricachonas que vacacionan en la Riviera. Las técnicas que usa este nuevo ladrón son idénticas a las de Robie, quien por su destreza para escalar muros y caminar sobre los tejados, era conocido como "El Gato"[262]. La desesperación de la policía y la imitación del estilo de El Gato por parte del nuevo ladrón, hacen que John se convierta en el principal sospechoso, por lo que es detenido, aunque liberado condicionalmente horas después, para que pueda preparar su defensa.

Agobiado por las circunstancias, John se alía con el señor Hughson, un inglés encopetado que representa a la compañía aseguradora de las joyas y que no oculta su mortificación por el altísimo costo que los robos vienen produciendo a su representada. Robie entiende que la única forma de disipar las sospechas que pesan sobre él, es atrapando al ladrón y que no existe nadie mejor que él mismo para realizar dicha tarea ya que siendo el criminal un disciplinado imitador de sus antiguas técnicas, podrá anticipársele y calcular su próximo paso. Para ello, Robie necesita información sobre las ricachonas y sus joyas, datos con los que cuenta Hughson al detalle. El asegurador, aprensivo y suspicaz, termina por proporcionarle a Robie la información requerida, albergando la remota esperanza de que sólo así el verdadero ladrón será capturado.

Una de las ricachonas cuyas joyas todavía no han sido robadas, es Jessie Stevens, una millonaria y cínica viuda estadounidense que vacaciona junto con su hermosa hija Frances. Robie se las ingenia para conocerlas, encandilando de inmediato a la madre y atrayendo a la desinhibida hija, quien aprovecha un momento de soledad con el sospechoso para robarle un apasionado beso, iniciándose así una frívola relación en la que un juego de mutua seducción estimula el magnetismo entre ambos.

Robie ha ocultado a las Stevens que él es el sospechoso de los robos y se ha inventado un nombre; sin embargo, Frances sabe bien quién es Robie y conoce sus antecedentes criminales y el peligro que eso representa le atrae mucho más. Luego de algunas aventuras, flirteos, besos y varias conversaciones de doble sentido, en donde Frances le confiesa a Robie que conoce su identidad, la pareja se reúne en la suite de ella para una cena romántica.

Frances deslumbra con un sensual vestido blanco que se sujeta desde el pecho y que permite que los hombros y buena parte de la espalda se mantengan desnudos. Robie está elegantemente vestido de etiqueta. Ambos se encuentran viendo los fuegos artificiales desde la ventana de la suite y Frances apaga las luces anunciando que así se verá mejor el espectáculo.

*“Hoy podrá mirar en la Riviera una de sus más fascinantes vistas”* dice Frances coquetamente; luego gira y aclara: *“Me refiero a los fuegos artificiales”*. En su hermoso torso reluce un imponente collar de diamantes que resulta tan espectacular como el atrevido vestido que expone la belleza de un cuerpo femenino bien cuidado. Frances está provocando a Robie en todo sentido, tanto carnalmente como con la exhibición de unas joyas que ella cree que resultan siendo más seductoras para su visitante que su propia figura.

Habla de ellas a propósito y reta a Robie: *“¿No le pone nervioso estar en un dormitorio con tantos diamantes y no poder tocarlos? Como una botella para un alcohólico”*. Robie le ofrece un cognac, pero ella declina: *“Hay noches que no hace falta”* responde, contorneándose como una gata engreída y develando cuán trivial es su vida. Luego continúa especulando sobre la forma en la que El Gato intentaría robar unas joyas. Una toma sensacional del magnífico cuerpo de Frances y su reluciente collar, con el rostro oculto por la oscuridad de la noche, revela durante algunos segundos el objeto de deseo de Robie. Frances es bella pero la insistencia en creer que Robie es un ladrón y no cambiar de tema, comienza a ser muy molesta.

Frances camina cautivadoramente hacia Robie. Acaricia un sillón como anunciando que quiere continuar allí su conversación, mientras le propone robar las joyas en la fiesta de la residencia de los Sanford que se celebrará al día siguiente. Se sienta y, mirando fijamente a los ojos de Robie, le dice: *“Ríndase John y confiese quién es”*. Él parece en efecto rendirse a los encantos de la mujer y se sienta con ella, atrapado por su mirada penetrante. La música se vuelve seductoramente intensa, acompañando al acercamiento de los personajes, mientras potentes y coloridos fuegos artificiales explotan en las aguas de la Riviera.

*“Fíjese John, tómelos; son diamantes, la única cosa en el mundo a la que no se puede resistir”*, le tienta Frances mientras acaricia el cuello de Robie. Se produce otra toma de los fuegos artificiales, con la elevación de la tonalidad de la música y vemos luego a Frances besando la mano y los viriles dedos de John. Ambos personajes están profundamente excitados. A ella le apasiona pensar que besa las infalibles

herramientas de un ladrón profesional, suponiendo al mismo tiempo que enciende sus deseos al acercarlo a los diamantes. *"¿Le habían hecho una mejor oferta en su vida?"*, le pregunta sonriente, acercando su rostro al de él al tiempo de colocar su mano en el collar. La alternación de la toma de la pareja con la de las explosiones de los fuegos artificiales se hace más frecuente.

John revela su identidad –y se rinde ante la seducción de Frances– diciendo: *"Sabe muy bien que este collar es una imitación"*, a lo que ella responde "*Bueno, yo no lo soy"*. John no puede resistirse más y la besa ardientemente. La representación de esa calurosa pasión se refleja en la recurrente toma de los fuegos artificiales, cada vez más cercanos, humeantes y coloridos, coronados por una trepidante música que acompaña a la pareja hasta que Robie reposa la cabeza de Frances en el brazo del sillón, mientras que continúa besándola, dando paso al estallido furioso y abrasador de la pirotecnia.

* * * * *

**Si existe una película erótica en la filmografía de Hitchcock, ésa es *Atrapa a un Ladrón*. La sensualidad de sus personajes y la de sus más íntimos deseos está puesta de manifiesto en varias de las líneas del guión, llenas de un delicioso doble sentido; especialmente en aquéllas que corresponden al personaje interpretado con tanto brillo por Grace Kelly[263], quien aparece en la historia con una misteriosamente deleitable indiferencia y termina convirtiéndose en una exquisita muestra de lascivia femenina. Ahí tenemos el inesperado beso que le roba Frances a Robie cuando recién se conocen; su apabullante figura al modelar en el lobby del hotel un provocativo traje de baño; la pícara respuesta que le da a John cuando éste le pregunta qué es lo que quiere de él: *"Probablemente más de lo que usted está dispuesto a ofrecer"*; o aquélla en la que explica por qué no usa joyas: *"No me gusta que cosas frías toquen mi piel"*, ante lo cual el ex ladrón le pregunta por qué no inventa diamantes calientes y ella le responde *"prefiero gastar mi dinero en excitaciones más tangibles"*; más adelante John insiste en inquirirle qué es lo que le causa más estremecimiento y ella contesta: *"Todavía lo sigo***

***buscando”*. La frase de doble sentido más ingeniosa y clásica de la película es la que se da en la escena del picnic. Frances abre la canasta de la merienda y le dice con desparpajo a John: *“Nunca antes he atrapado a un ladrón. ¡Es tan excitante! ¿Muslo o pechuga? (ofreciéndole pollo)”*, a lo que él responde: *“Usted elija”*.**

La escena de los fuegos artificiales es, en esencia, una secuencia sexual. Aquella combinación de frases subidas de tono y coqueteo desenfadado, se da en el contexto de las ardientes explosiones de una pirotecnia que se acentúa conforme los personajes se van acercando íntimamente. Existe también una simbología animal que refuerza la expresión de la excitación de ambos personajes: el meloso andar de Frances y su palabra pícara son fascinantemente felinos y no podía ser de otra forma, ella está intentando “atrapar al ladrón”, a quien le dicen El Gato. Se comporta entonces como una gata en celo y lo hace sin tapujos ni reservas; ya en la escena del picnic había evidenciado tener este propósito. No se trata de la captura judicial que pende sobre la persona de John Robie, de quien sospecha la impotente policía; Hitchcock nos embelesa con una celada carnal, llena de sensualidad y provocación. El que Frances no oculte dicho objetivo hace que el personaje sea más atractivo.

Los fuegos artificiales, cada vez más intensos, sonoros y explosivos, constituyen una magnífica alegoría orgásmica. Una metáfora audaz y sin precedentes en el cine de los cincuenta que, según nos relata McGilligan, tuvo su oposición por parte de los funcionarios de la censura desde el primer borrador del guión[264]. Bien hizo Spoto en cuestionarse cómo pudo pasar esta escena por el filtro de la censura[265]. El propio McGilligan explica que la genialidad de Hitchcock era tal que encontró la forma de violar los códigos acumulando excesos, para luego negociar con la productora y con los censores lo que salía y lo que permanecía. Por ejemplo, había ideado un gag en el que un grupo de policías se embelesaban con las fotografías de mujeres desnudas. Cuando la Paramount le pidió que lo retirara, Hitchcock hizo un escándalo y cedió con mucho enfado; luego le explicó a Lyn Murray que esa “renuncia” le permitió mantener la escena de los fuegos artificiales. Por su parte, en el documental para video *Making of ‘To Catch a Thief’* (2002) de Laurent

Bouzereau, el escritor del libro *Writing With Hitchcock* (2001), Steven DeRosa, confirma que Hitchcock sí fue advertido por la censura sobre la inconveniencia de esta escena y que se le recomendó eliminar la parte en la que Robie reclinaba la cabeza de Frances sobre el sillón; sin embargo, el director se negó a hacerlo y, en cambio, le pidió a Lyn Murray que cambie la música por una menos provocadora, una melodía instrumental como de comedia.

Por otro lado, no hay que descartar que los esfuerzos por burlar, al tiempo que satisfacer, a la censura, pudieron haber sido beneficiosos para la consecución de los objetivos del director de imprimir una excitante e importante cuota de erotismo en la historia. Después de todo, el inteligente y constante flirteo verbal y gesticular de sus personajes, así como la audaz simbolización de sus más íntimas pasiones sexuales, a través de las fogosas explosiones de la pirotecnia, connotan situaciones que los espectadores no vemos, pero que sí imaginamos y que resultan, por ello, más atractivas y seductoras que si se nos hubieran mostrado en forma explícita. Precisamente, ya en sus conversaciones con Truffaut, Hitchcock había declarado que el sexo en la pantalla debería también estar lleno de suspenso, si por el contrario fuese demasiado perspicuo u obvio, perdería su encanto[266].

En su interesante ensayo *Eros en la Pantalla*, José Carlos Huayhuaca trata muy bien esta temática, con ejemplos concretos y explicándonos que *"El arte erótico se nutre de metáforas, de equivalencias, de sinécdoques e insinuaciones, pero sobre todo de anticipaciones"*[267]. El mismo autor, en su ensayo *El Arte de la Elipsis* desarrolla, como un concepto más general, la fortaleza expresiva de la cinematografía al "*no mostrar algo y sin embargo sacudir al espectador con tanta o mayor fuerza que si lo exhibiera en primerísimo plano"*, reconociendo que esta potencia es también aplicable al arte erótico[268].

Un punto también a destacar en el estudio de esta escena es aquél referido a la varias veces mencionada temática hitchcockniana del falso culpable, con la particularidad de que Frances, quien yerra en creer que Robie es el ladrón, se siente profundamente excitada y atraída por ello[269], a diferencia de otras películas en las que la duda sobre la inocencia del protagonista produce terror y conmoción

(recuérdese, por nombrar dos casos muy claros en este aspecto, la depresión nerviosa de las esposas en *Sospecha* (*Suspicion*– 1941); y, *Falso Culpable* (*The Wrong Man* – 1957). No en vano, pues, Hitchcock calificó a *Atrapa a un Ladrón*, como una película ligera[270].

En efecto, es probable que *Atrapa a un Ladrón* haya sido una película menos pretenciosa, desde la perspectiva de la profundidad emocional de sus personajes, y, que por ello resulte siendo algo insustancial en comparación con otras obras centrales de Hitchcock; sin embargo, es verdad también que este filme tiene otras virtudes importantes. Se trata de una historia amena, interesante y audaz, que logra seducir a los espectadores y despertar en ellos una auténtica pasión por sus personajes y cálidas vivencias.

# THE TROUBLE WITH HARRY

**THE TROUBLE WITH HARRY (EL TERCER TIRO)** ***es una comedia de humor negro basada en la novela del mismo nombre del escritor británico Jack Trevor Story. Fue una de las cuatro excelentes colaboraciones entre Hitchcock y el guionista John Michael Hayes.***

***Un cadáver es descubierto en una tranquila villa ubicada en los verdes campos de Vermont y un grupo de excéntricos personajes tiene diversos motivos para enterrarlo y desenterrarlo, procurando siempre ocultarlo de un limitado aunque tenaz alguacil.***

**Ficha:**

Dirección: Alfred Hitchcock
Producción: Alfred J. Hitchcock Productions y Paramount Pictures
Año: 1955
Guión: John Michael Hayes y Jack Trevor Story (novela)
Intérpretes: Edmund Gwenn (capitán Albert Wiles), John Forsythe (Sam Marlowe), Mildred Natwick (señorita Ivy Gravely), Mildred Dunnock (señora Wiggs), Jerry Mathers (Arnie Rogers), Royal Dano (alguacil Calvin Wiggs), Dwight Marfield (doctor Greenbow), Shirley MacLaine (Jennifer Rogers), Philip Truex (Harry Worp).
Duración: 99 minutos
País: Estados Unidos

**El cadáver en la bañera en *El Tercer Tiro:***

*Los desesperados intentos por ocultar el cadáver de un individuo, son puestos al descubierto cuando un impertinente mocoso protesta reclamando qué hace el muerto en su bañera.*

En una hermosa mañana aparece en los campos de Vermont, el cadáver de un misterioso hombre. Algunos de los pobladores que se topan con él, creen ser responsables de su muerte. Así, el torpe capitán Wiles piensa que ha matado al infortunado mientras intentaba cazar un conejo; la joven y fresca señora Rogers, alega ser la viuda del misterioso muerto, al que llama Harry y dice que ella le golpeó con un tarro de leche el día anterior, en medio de una discusión, luego de no haberlo visto durante mucho tiempo271; por su parte, la reprimida señorita Gravely asume que el sujeto murió luego de que ella se defendiera golpeándole en la cabeza con el taco de su zapato, mientras el individuo la empujaba diciéndole que era su esposa, aturdido, sin duda, por el golpe que recibió antes de la señora Rogers.

Aunque todos parecen estar muy inquietos por la muerte de Harry, no lo están por el hecho mismo de su fallecimiento, sino por las responsabilidades legales que dicho deceso puede significarles. *"Por mí pueden hacer con Harry lo que quieran, mientras que no lo resuciten"*, exclama con cinismo la señora Rogers, confirmando que no tenía ningún apego por su marido.

Creyéndose culpables, cada uno de ellos, de lo que piensan es un homicidio, se alían con el pintor Sam Marlowe para enterrar y exhumar el cadáver en más de una oportunidad y en diferentes grupos. En el curso de esos acontecimientos, Harry es encontrado por un vagabundo, que le quita los zapatos para calzárselos y por el travieso Arnie, hijo de la señora Rogers, aunque no de Harry. El muy distraído doctor Greenbow se tropieza en más de una oportunidad con el cuerpo, sin darse cuenta de su existencia. También una profunda atracción nace y se desarrolla entre Marlowe y la señora Rogers, por un lado, y el capitán Wiles y la señorita Gravely, por el otro.

En medio de todas las correrías y habiendo ya enterrado el cadáver, con la idea de que sería por última vez, Sam Marlowe ve reconfortado su ego cuando un millonario compra todas sus pinturas; así, animado por las circunstancias, le propone matrimonio a la señora Rogers. Ella acepta, pero para poder casarse tiene que demostrar ser viuda y con Harry enterrado, eso es imposible. Así, todos deciden exhumar nuevamente el cadáver, limpiarlo y quitar la tierra de su ropa, para devolverlo a la ladera en donde fue encontrado, confiando en salir bien librados de toda sospecha. Luego de la exhumación, el doctor Greenbow vuelve a tropezarse con Harry, pero esta vez sí lo descubre. Los cuatro socios le confiesan que quieren saber de qué ha fallecido y el doctor consiente en examinar el cadáver, pero en la casa de la señora Rogers.

Un problema adicional surge, el alguacil Wiggs ha encontrado al vagabundo que hurtó los zapatos de Harry y éste le ha confesado lo que ha ocurrido y dónde encontró el cadáver. Después, el mismo alguacil descubre un dibujo que Sam Marlowe hizo del rostro del fallecido y lo va a contrastar con el vagabundo, quien reconoce que se trata de Harry.

Los cuatro socios se reúnen en la casa de la señora Rogers, y colocan el cuerpo desnudo de Harry en la bañera para asearlo y lavar y secar su ropa. Están exhaustos por el trabajo, pero se sorprenden al advertir que el alguacil Wiggs los visita. Jennifer Rogers procura distraerlo en la puerta, pero el hombre de ley entra en la casa. El capitán Wiles y la señorita Gravely, fingen estar jugando a las cartas y Sam Marlowe se

apoya en una puerta que suele abrirse caprichosamente en todo momento, como intentando ocultar algo.

*"¿Tú pintaste esto?"*, le pregunta Wiggs a Marlowe, mientras le muestra el dibujo del rostro de Harry que el alguacil halló en casa de su madre. Marlowe reconoce ser el autor, pero dice que se inspiró en su vasto subconsciente y logra engañar a Wiggs quitándole el dibujo y transformándolo mientras simula darle una clase de pintura. Wiggs se molesta por lo que considera es la manipulación de una evidencia legal y comienza a retirarse indignado. Marlowe se relaja y se retira de la caprichosa puerta, la que se abre de golpe, dejando caer un taburete. Wiggs gira sobre sus talones y en ese mismo instante el pequeño Arnie abre la puerta del corredor que da al baño y protesta *"Hey, ¿qué hace* él *en nuestra bañera?"*. La imagen de la blanca y solitaria tina se aprecia con los pies desnudos del infortunado Harry sobre su extremo más próximo272. Todos se angustian mirándose unos a otros. Wiggs no alcanza a ver el cadáver pero se aproxima a la puerta del corredor y observa al pequeño Arnie que se apoya en el quicio. Al policía le bastaría sólo una leve inclinación hacia adelante para descubrir a Harry. *"Ahí es donde pertenecen los sapos"*, le responde Sam al niño, mientras que Jennifer Rogers corre a empujarlo y cierra la puerta del corredor, ordenándole a su hijo que se vaya a la cama. Wiggs avanza un paso más, da la espalda a la puerta y le anuncia a Marlowe que tendrá una conversación con él en otro momento. Arnie vuelve a abrir la puerta y corre hacia la sala, la madre lo detiene y vuelve a meter al niño en el corredor y a cerrar la puerta. De inmediato, entra el doctor Greenbow, quien pregunta *"¿dónde está* él?*"*, refiriéndose al cadáver. Todos se quedan mudos durante dos segundos y Jennifer Rogers reacciona contestando: *"Está en el baño, jugando con su sapo"*. *"¿¡Oh!?"*, exclama el médico desconcertado. Marlowe lo lleva al baño y Jennifer le explica a Wiggs que su hijo anda mal de salud.

* * * * *

**El primer elemento importante de la escena del cadáver de Harry en la bañera en *El Tercer Tiro*, está dado por una temática, no recurrente, pero sí ocasional en la filmografía hitchcockiana:**

**¿qué hacer con el cadáver? Por ejemplo, en *La Soga* (*Rope*, 1948) un psicópata y su cómplice sirven la cena en el ataúd de su víctima, cubierta con un mantel, mientras los invitados se preguntan por qué no llega a la fiesta su amigo y familiar, que es precisamente el muerto; en *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), el asesino cercena el cuerpo de su esposa y lo distribuye en toda la ciudad, para evitar ser descubierto; en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), el protagonista Norman Bates, administrador de un motel, cuando mata a una de sus huéspedes, mete el cuerpo en su carro y lo hunde en una ciénaga cercana. Finalmente, en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), un maniático sexual asesina a una mujer, la oculta en un saco de papas y la despacha en un camión repartidor[273]. Si bien, en el tratamiento de los cuerpos de las víctimas, la escena de *Psicosis* es muy seria, la de *La soga* tiene un tono ligero y en *La Ventana Indiscreta* hay algo de humor, la escena correspondiente de *Frenesí* es francamente cómica. Ahora bien, en medio de este abanico de tonos, esta temática es central en *El Tercer Tiro*[274], en donde, si bien hay consciencia de que la muerte de Harry, de la que varios se sienten responsables, debe ser ocultada, a nadie parece realmente importarle el hecho mismo del fallecimiento y de las circunstancias de su posible homicidio, aunque sólo fuera involuntario.**

En efecto, la esencia de toda la película, en palabras del propio Hitchcock, es la poca importancia que sus aparentemente refinados y decentes protagonistas le dan al cadáver de Harry. En una divertida escena al comienzo de la película, el capitán Wiles arrastra el cuerpo de Harry por el pasto y la señorita Gravely, quien supuestamente no sabe nada, lo descubre y le pregunta *"¿Cuál es el problema capitán?"*[275]; segundos después, ambos están flirteando y programando una cita para más tarde, todo en presencia de quien ambos creen que han matado. Se trata, en definitiva, de un contraste, de un experimento que Hitchcock siempre quiso ensayar, combinando la tragedia de una muerte con la belleza de los escenarios en donde ésta ocurre y donde el cadáver es encontrado, sumándose a ello, la sorprendente despreocupación de quienes se tropiezan con el muerto[276].

Así, nadie se asombra, nadie se espanta, nadie se escandaliza por la

muerte de Harry. Saben que tienen que ocultarlo, pero pareciera que su muerte fuera menos trascendente que la del conejo que caza el capitán Wiles. Así las cosas, el tratamiento que se le da al cadáver de Harry es el que se le daría al de un animal cuya caza es prohibida y que, por lo tanto, tiene que ser escondido de la autoridad.

La escena de la bañera, tiene entonces ese aroma de peculiar humor negro que perfuma la película desde el comienzo hasta el fin[277]. Los cuatro amigos han aseado el cadáver y lavado su ropa, no por una consideración hacia él, sino con miras a no ser descubiertos y lograr así que la viuda de Harry se case ahora con Sam Marlowe. El muerto, que ya lleva varias horas así y que, en consecuencia, debe de estar descomponiéndose, está depositado en la misma tina donde Jennifer y su pequeño hijo se bañan, pero eso parece tenerles sin cuidado[278]. Hitchcock logra subvertir así los sentimientos naturales y humanos de impresión y repulsión hacia la muerte y lo muerto, respectivamente, sustituyéndolos por una graciosa –aunque en ocasiones, cargante[279]– inmutabilidad de los personajes estratégicamente asociados en la faena de resolver el problema de qué hacer con Harry.

La fineza con la que los cuatro amigos secan la ropa recién lavada de Harry junto a la fogata y los posteriores apuros de todos ellos por fingir ante el alguacil que participan de una casual velada, jugando a las cartas en la sala de la señora Rogers, resultan ejercicios simpáticos de efectivo humor; sin embargo, el punto culminante de la escena es precisamente cuando el pequeño Arnie abre la puerta protestando por el cadáver en su bañera. Se trata de un genial instante de jocoso suspenso, en el que se nos exhibe por vez primera la forma en la que ha sido colocado el desnudo cadáver del infortunado Harry, poniendo al límite de la tensión la posibilidad de que el poco profesional alguacil Calvin Wiggs, quien precisamente anda rastreándolo, lo descubra. *“Ahí es donde deben estar los sapos”*, responde Marlowe, como tratando de disipar cualquier sospecha, mientras Jennifer Rogers reprende a su hijo. Pero el niño repite su imprudencia, abriendo de nuevo la puerta y permitiéndonos reflexionar que el propio recurso verbal de Marlowe, pudo ser una imprudencia que desatara una réplica de Arnie aclarando que él se refería a Harry.

La inmediata llegada del médico aumenta la tensión. El atolondrado doctor Greenbow pudo haberse referido al "cuerpo" o al "cadáver", pero para suerte de los asociados no fue así y sólo pregunta dónde está "él". *"Está en el baño, jugando con su sapo"*; la ingeniosa respuesta de Jennifer Rogers y la desconcertada reacción del médico son hilarantes: una receta que mezcla humor macabro con una cuota de comedia de enredos.

Por lo demás, la puesta en escena es también correcta y nos recuerda al Hitchcock bromista y amante de los *practical jokes* de quien tanto se ha hablado y escrito. En su lado más extravagante –aunque también más simple– al director le gustaba gastar las más terribles, excesivas y sucias guasas a sus actores, técnicos, amigos y allegados. En su artículo *Alfred Hitchcock: a sadistic prankster*, el editor de la página web *Telegraph*, Martin Chilton, hace un breve recuento de estas burlas y de las reacciones de algunas de sus víctimas, relievando los excesos a los que podía llegar el director británico[280]. Así, tal como metió un caballo en el clóset del actor británico Gerald du Maurier y le regaló a la pequeña Melanie Griffith, una muñeca con el rostro de su madre, la actriz Tippi Hedren, metida en un pequeño ataúd, sólo para ver la reacción de ambos; así como en alguna oportunidad sirvió una cena al revés (comenzando por el postre) o coloreaba de azul la comida que ofrecía, para divertirse fascinado con la resistencia de sus invitados; así como metía una réplica de su cabeza en el refrigerador para asustar a Alma; así, el cadáver de Harry en la bañera, pareciera uno más de sus *practical jokes* dirigido a los espectadores cómplices de sus bufonadas.

*El Tercer Tiro* no es lo mejor de Hitchcock. El ingenioso estilo de sus diálogos y la impavidez de los personajes ante la muerte de Harry, terminan resultando monótonos y cansadores; sin embargo, el planteamiento de la escena de la bañera es refrescantemente cómico así como bien nutrido con la banda sonora de Bernard Herrman, en su primera colaboración con nuestro director. En definitiva, memorable como el mejor Hitchcock siempre supo serlo.

# THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1956)

**The Man Who Knew Too Much (El Hombre que Sabía Demasiado)**, ***en su versión americana, es el*** único **remake** ***que filmó Hitchcock, en una de las cuatro exitosas colaboraciones con el guionista John Michael Hayes.***

***Como en la historia original, una pareja de esposos sufre el dilema de desbaratar un complot criminal o salvar a su menor hijo que ha sido secuestrado por los peligrosos asesinos.***

**Ficha:**

Productora: Paramount Pictures, Filwite Productions
Año: 1956
Guión: John Michael Hayes
Intérpretes: James Stewart (Dr. Benjamin McKenna), Doris Day (Josephine Conway McKenna), Brenda de Banzie (Lucy Drayton), Bernard Miles (Edward Drayton), Ralph Truman (inspector Buchanan), Daniel Gélin (Louis Bernard), Mogens Wieth (embajador), Alan Mowbray (Val Parnell), Christopher Olsen (Hank McKenna)
Duración: 120 minutos
País: Estados Unidos

## El rescate de Hank en *El Hombre que Sabía Demasiado:*

*Una desesperada madre se las ingenia para conectarse con su hijo secuestrado, cantando a viva voz el tema favorito del pequeño, quien reacciona de inmediato, confirmando que está en el mismo lugar que ella.*

Ben McKenna es un prestigioso médico estadounidense quien, junto con su esposa Jo, una popular cantante retirada, y su pequeño hijo Hank, vacacionan en Marruecos. La feliz familia conoce, durante el viaje, a Louis Bernard, un amigable pero misterioso francés que los invita a cenar. Mientras se preparan para salir, Jo canta junto con Hank la simpática canción *¿Qué será, será?*[281], causando la más grata impresión al francés quien, sin embargo, cancela de súbito la invitación, cuando un extraño toca la puerta del dormitorio del hotel, preguntando por otra persona.

Los McKenna se enfadan, pero esa misma noche conocen a los Drayton, unos esposos ingleses que confiesan admiración por la cantante. Al día siguiente, mientras los McKenna, junto con su hijo y los Drayton, pasean por un mercado en Marrakesh, observan cómo un hombre es apuñalado; se trata de Bernard, disfrazado de marroquí, quien antes de morir en brazos de Ben, le susurra que un alto funcionario será asesinado en Londres y que debe dar aviso a las autoridades.

La policía marroquí le pide a Ben que vaya a prestar declaración sobre lo que Bernard le ha dicho. Jo y el señor Drayton lo acompañan y la señora Drayton se lleva al pequeño Hank, con la promesa de cuidarlo. Cuando Ben está por informar a la policía, recibe una llamada en la que se le revela que su hijo ha sido secuestrado y que será asesinado si dice lo que sabe.

Horas más tarde, los McKenna desesperados por la desaparición de Hank y de los Drayton, quienes son los principales sospechosos del secuestro, deciden viajar a Londres para seguir la pista de los criminales. En Inglaterra los americanos pretenden fingir que nada ha pasado, aunque Scotland Yard sospecha. Así, Ben y Jo se enfrascan en una frenética búsqueda que comienza en una fábrica de taxidermia, pasa por una capilla y continúa en el *Royal Albert Hall*, donde un hermoso concierto es interrumpido por el grito destemplado de Jo, quien así distrae a un tirador y evita que un Primer Ministro extranjero sea asesinado. Minutos después el estadista le agradece en persona y le ofrece hacer por ella lo que le pida.

Los McKenna deducen que su hijo puede estar con los Drayton en la embajada del país del Primer Ministro, y como saben que una importante recepción se va a llevar a cabo ahí, le llaman personalmente para ser sus invitados, a lo que él accede encantado. De inmediato se revela que el embajador ha estado atrás del atentado y que los Drayton trabajan para él. Ben le refiere a Jo que si le piden que cante en la fiesta, acceda a hacerlo, dándole así la posibilidad a él de escabullirse entre los invitados.

Ya en la embajada, se pone en conocimiento de los espectadores que Hank se encuentra en un dormitorio del segundo piso con la señora Drayton, quien está horrorizada porque el embajador ha ordenado matar al niño. En el salón del primer piso, por su parte, el estadista que casi fue asesinado, le suplica a Jo que cante algo para ellos. Ella acepta y se sienta al piano, mientras que Ben prefiere quedarse de pie, detrás del público. Jo comienza a cantar *¿Qué Será, Será?*, la misma que se deleitaba interpretar a capela con su pequeño. Lo hace en forma entonada pero a viva voz, casi gritando, lo que sorprende y disgusta a los invitados. La canción continúa fuerte y se filtra por la

mansión de la embajada, escuchándose en sus diferentes salones y caprichosos pasadizos, subiendo por sus alfombradas escaleras, pasando por los corredores del segundo piso y llegando hasta el dormitorio donde se retiene al muy entristecido Hank, quien se encuentra encogido y lloroso encima de un sillón. En el salón, Ben aprovecha la atención de los oyentes para apartarse poco a poco de ellos. Arriba Hank reacciona con la canción y corre desesperado hacia la puerta que encuentra cerrada: *"¡Ésa es la voz de mi mamá!"*, protesta frente a la sorpresa de la señora Drayton, quien luego de deducir que la mujer ha venido a salvar a su pequeño, se arma de valor y le ordena que silbe con toda su fuerza la misma canción. Una vez más en el salón, Jo logra escuchar los silbidos y también Ben. Ambos dibujan una discreta sonrisa y las lágrimas invaden los hermosos ojos azules de Jo.

El padre se las ingenia para salir del salón y subir por las escaleras del interior. La señora Drayton, al tiempo de consolar al niño que se ha vuelto a echar a llorar en el sillón, escucha ruidos cerca de la puerta y mira con pavor porque cree que es su esposo o algún otro sicario. Se acerca a la ventana para buscar salvarlo, pero ve con desesperación que es imposible escapar por ella. La puerta se sigue forzando y la mujer abraza a Hank en un acto de protección maternal, al punto de gritar aterrorizada cuando ve que es inminente que alguien entre al dormitorio. En ese instante Ben rompe el seguro de la puerta y entra. Hank se abraza emocionado con su padre y la señora Drayton los interrumpe para ordenarles que huyan de inmediato. Antes de que puedan hacerlo, el señor Drayton los detiene con un arma. Ben y la señora Drayton le piden que los deje ir y el criminal les promete que él también quiere escapar, pero que la mejor forma será hacerlo juntos, bajando por las escaleras como tres amigos. Padre e hijo obedecen y comienzan a caminar amenazados por Drayton. Bajan lentamente las escaleras, mientras que se escucha a Jo interpretando otra canción. Ya casi hacia el final de las escaleras, Ben coge con fuerza a su hijo y empuja a Drayton quien resbala por los escalones hasta que su arma se dispara y lo mata. Los asistentes se ponen de pie y se acercan al cadáver. En la confusión Ben y Hank terminan de bajar y el pequeño corre hacia su madre extasiado.

* * * * *

**Considero que el rescate de Hank en *El Hombre que Sabía Demasiado* (1956) es la escena más conmovedora de la filmografía de Hitchcock. La razón y la pasión se asocian en esta hermosa pieza artística en la que los padres del pequeño secuestrado utilizan su amor e inteligencia para lograr el objetivo de salvarlo del cautiverio de los peligrosos criminales.**

En la escena del *Royal Albert Hall*, Jo había actuado principalmente por impulso. Su instinto de madre fue el que la llevó al concierto y su natural apego a la vida, fue el que la condujo a gritar y salvar así la del estadista que estaba a punto de ser asesinado, no obstante que ponía en riesgo la vida de su hijo. En cambio, en la escena del rescate, Ben y Jo planifican y organizan una estrategia audaz para libertar al niño y la ejecutan a la perfección. Allí está puesto el razonamiento, no obstante la desesperación de los padres, al servicio del amor. Ellos están desconsolados, pero no se dan por vencidos en su innato propósito y siguen adelante, sostenidos por cualquier luz de esperanza, por más tenue que ésta fuera.

Jo canta bien, pero en forma exagerada, para que su hijo la escuche. Siente que es su último intento. Expulsa su dolor y angustia en forma desesperada. Los invitados se sorprenden e incomodan porque no tienen idea de lo que está intentando lograr. Sus gritos buscan una comunicación con su hijo, pero son de auxilio a la vez. Es su instinto de ser humano actuando de nuevo, como una prolongación de su grito en el *Royal Albert Hall*, con la diferencia de que acá hay una planificación. Ella clama por la vida, allí donde los asesinos buscan la muerte y el suspenso se concentra en el estribillo de la canción. Ese vociferado *"¡Que será, será!"*, es un atribulado diálogo entre la protagonista y los espectadores, en el que se expresa la incertidumbre de toda la situación. Cualquier cosa puede pasar a continuación.

Por ello, aquel curso de la cámara por las diferentes estancias de la embajada, es una narrativa creada por Hitchcock exclusivamente para nosotros, los espectadores, quienes observamos con ansias cómo la voz de la acongojada madre se sigue escuchando, aunque cada vez menos

fuerte, en las escaleras, salones y pasadizos del segundo piso. Así también, exhalamos tranquilidad cuando vemos que Hank logra escuchar el llamado de su madre e intenta huir por la puerta que finalmente encuentra cerrada.

Sobre la señora Drayton hay mucho que decir. Aunque no se nos informa si es o no madre, tiene el instinto maternal internalizado en su corazón. Vaya que Hitchcock siempre supo volver atractivos a sus villanos[282], pero creo que nunca lo hizo con tanta sabiduría[283] como en el caso de este personaje. Ella evoluciona en la historia. Muy al principio, nos parece sospechosa, pero luego, se gana nuestra confianza y nos resulta acertado, como también a Jo, que ella se ocupe de Hank cuando Bernard es asesinado y los McKenna llevados a interrogar. Sin embargo, luego se nos revela que es una villana secuestradora y que complota en un crimen. Aunque la volvemos a ver en una escena que se desarrolla en una capilla, es en la embajada en que descubrimos que está perturbada por el sufrimiento de Hank. Protesta cuando se entera de que se ordena la muerte del niño y procura protegerlo a como dé lugar.

Hubiera sido mucho mejor que Hitchcock nos explicara las razones por las cuales Lucy Drayton evoluciona de esa forma; la indeterminación nos lleva a especular que, probablemente, la mujer veía a Hank como a su propio hijo. La secuestradora se ve conmovida por la vulnerabilidad del niño y por su simpatía. Existe, pues, una conexión invisible –y desconocida por ellas– entre Jo y Lucy Drayton. Ambas, desde diferentes perspectivas, comparten el dolor por Hank y la desesperación por su salvación. Sin embargo, la señora Drayton suma a ese dolor, un sentimiento de culpa por la responsabilidad que le corresponde en el rapto del menor y por su anunciada ejecución. Ella se siente comprometida con el niño y trata de socorrerlo buscando un escape por las ventanas. Como no lo encuentra, su aflicción se incrementa y cuando descubre que Jo está abajo cantando a viva voz para rescatar a su hijo, le da a éste la llave de la liberación al ordenarle que silbe lo más fuerte que le sea posible.

En ese instante Lucy Drayton se redime ante los espectadores. Se asocia a nuestros sentimientos y se alía con Jo y con nuestro deseo de

que el niño vuelva a los brazos de sus padres. Es posible que sea sancionada por su participación en el secuestro; sin embargo, más allá del merecimiento legal de su castigo, lo cierto es que Hitchcock consigue para ella la absolución de los espectadores, al sensibilizársenos con la pesadumbre y zozobra de la mujer. Y el punto más humano y hermoso de aquella redención, se da en el momento en el que Lucy Drayton cubre con su cuerpo la encogida figura de Hank, creyendo que quien intenta insistentemente abrir la puerta es el señor Drayton, o alguno de los villanos, para matar al pequeño. Ahí está ella, protegiendo físicamente al niño, con el instinto de madre en su máxima expresión, como una fiera dispuesta a sufrir los golpes y la propia muerte antes que permitir que algo le ocurra a su criatura. Luego viene el grito desgarrador cuando Ben rompe la puerta. Se trata de una espléndida equivalencia con el bramido de terror que Jo da horas antes en el *Royal Albert Hall*; ambas en procura de salvar una vida que, en principio, les es ajena. Preciosa materialización de una reacción puramente instintiva que culmina adecuadamente con la súplica de la mujer a Ben para que huya con su hijo de inmediato.

El caso de Edward Drayton es diferente. Él promete querer salvar a Hank pero los espectadores desconfiamos de aquel criminal. Quizás sea verdad que quiere escapar con el niño y su padre, pero lo más probable es que mienta y que quiera cumplir con la orden de matar al menor y, en consecuencia también, a Ben. En todo caso, suponiendo que lo que dice es cierto y no tiene pensado matar a Hank, su inesperada nobleza es más bien difusa. Lo que Edward Drayton quiere, por sobre todas las cosas, es salvar su propia vida y para ello necesita salir cubierto con sus cautivos. No es, en consecuencia, la liberación del niño su prioridad, en absoluto.

Inmejorable, por otra parte, es la hermosa conexión que se exhibe entre Jo y Hank. La madre, una cantante retirada por las circunstancias de su matrimonio, recurre a la música para rescatar a su hijo. El niño la escucha y le responde, con la complicidad de Lucy Drayton. La madre oye la respuesta y lágrimas de emoción invaden sus ojos, comprometiéndonos con ese amor y arraigo maternales[284]. He aquí también una interesante equivalencia: así como su voz se apaga por los sedantes que le administra su esposo, en la escena en la

que éste le informa que el niño ha sido secuestrado; en la del rescate, su preciosa voz fluye a todo pulmón para completar su audaz tarea de salvar a su criatura. Es ésta la muestra de que el personaje ha madurado. En efecto, Ben decide dormir a su esposa en el momento en el que le revela el rapto de su hijo, porque conoce cuán histérica es capaz de ponerse; en cambio, al final de la película la participación de Jo es esencial, porque ha adquirido temple y su apasionado corazón, si bien tiene tanto amor como al principio, es mucho más resistente.

Robin Wood confesó que la escena del rescate de Hank le hacía llorar cada vez que veía a Jo comenzando a cantar *"¿Qué será, será?"* y que la filtración de su voz a través de los pasillos de la embajada, es uno de los momentos más emotivos de la filmografía hitchcockiana[285]. Sin discrepar de Wood, encuentro que la respuesta de Hank con sus silbidos, logrando que las lágrimas invadan los ojos de su madre, resulta siendo el punto más alto de esta vibrante escena.

# THE WRONG MAN

**THE WRONG MAN (Falso Culpable)** ***es una película basada en un hecho de la vida real. El enfoque que se le otorga a la narrativa de esta historia es tan serio, que resulta siendo el único filme en el que el*** **cameo** ***de Hitchcock está dado por una presentación verbal que hace a los espectadores al principio de la película.***

***Una falsa acusación de robo a mano armada, la convicción de los policías investigadores sobre la culpabilidad de un hombre inocente y la imposibilidad de éste de conseguir pruebas de descargo para su defensa, destruyen la armonía de una familia neoyorquina de clase de media.***

**Ficha:**

Producción: Warner Bros. Pictures
Año: 1957
Guión: Maxwell Anderson y Angus MacPhail
Intérpretes: Henry Fonda (Manny Balestrero), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (Frank D O'Connor), Charles Cooper (Detective Matthews), Esther Minciotti (Mamá Balestrero), Nehemiah Persoff (Gene Conforti), Lola D'Annunzio (Olga Conforti), Richard Robbins (Daniel, el culpable).
Duración: 105 minutos
País: Estados Unidos

**La oración de Balestrero en *Falso Culpable:***

*La superposición de la imagen de un hombre culpable sobre la de un inocente, acusado injustamente de los delitos de aquél, sucede a las piadosas oraciones de éste, quien segundos antes sentía que todo estaba perdido.*

Cristopher Emanuel "Manny" Balestrero es un hombre decente y de buen corazón. Tiene una excelente relación con Rose, su esposa y es un padre ejemplar y cariñoso con sus hijos, a quienes les brinda el tiempo suficiente para educarlos y conversar con ellos. Es un verdadero hombre de familia, cercano a sus padres y a su hermana. Trabaja como músico en la orquesta de un club nocturno.

Los Balestrero son una familia de clase media baja, con verdaderos apuros económicos. El presupuesto de las atenciones odontológicas de Rose no puede ser pagado con el poco dinero que tienen y a Manny se le ocurre pedir un préstamo a cuenta del seguro de vida de su esposa en la *Associated Life of New York*, a donde se dirige con dicho propósito y es confundido por las empleadas como el sujeto que asaltó la agencia en dos oportunidades, algunas semanas atrás.

Manny ignora de las sospechas y en la noche, mientras se aproxima a su casa, es detenido por unos policías alertados por la compañía de seguros. Los detectives, sin darle ninguna explicación sobre su captura –y sin recibir mayor resistencia de Manny–, le exigen su colaboración

y lo llevan a diferentes establecimientos, víctimas de asaltos del mismo personaje con el que es confundido el músico, pretendiendo que se le identifique como el criminal.

Ya en la comisaría y luego de pasar por un reconocimiento formal de parte de las empleadas de la *Associated Life of New York* y por un interrogatorio en el que no ha sido muy convincente en sus respuestas, a Manny se le informa que ha sido detenido por asaltos cometidos en la zona.

Manny Balestrero ha pasado por aquel suplicio de jaloneos, inquisiciones, incriminaciones, ofensas y malos tratos, sin que se le haya dado la posibilidad de asistirse por un abogado defensor[286], e impidiéndosele también comunicarse con su familia para explicar las razones de su desaparición durante varias horas. Muy angustiada, Rose Balestrero ha logrado, con la ayuda de su familia política ubicar a su esposo y, a la mañana siguiente a su detención, ha asistido a la presentación de Manny ante un inflexible juez que ha fijado en siete mil dólares la fianza exigida para concederle la libertad condicional. Horas más tarde, Manny es liberado gracias a que su cuñado ha pagado la fianza.

Manny, más tranquilo por su liberación, se dedica junto con su esposa Rose a preparar su defensa. Así, guiados por la experiencia del correcto, pero inexperto abogado O'Connor, comienzan a buscar pruebas y testigos que acrediten que el músico estaba con ellos cuando se produjeron los asaltos. Sin embargo, todo parece jugar en su contra[287]; algunos de los testigos están muertos y otro ha desaparecido. La aplicación de una condena parece inevitable. Esta situación de previsible fatalidad, afecta terriblemente a Rose, quien se ve sumida en una profunda depresión, por lo que es enviada a un hospital mental.

Moralmente afectado, Manny ve con creciente preocupación el curso de los acontecimientos. Sigue batallando por su libertad, pero lo hace sin la convicción y fuerza necesarias para lograr su merecida absolución. En la escena previa a la de la plegaria observamos esto con especial claridad. Durante el juicio, al que acude sosteniendo un

rosario, nadie parece atender con un mínimo de interés su defensa. En el preciso momento en que su abogado interroga, con manifiesta impericia, a una testigo, los fiscales conversan y se sonríen; un secretario garabatea un papel; su hermana se pinta los labios, mientras que su cuñado le habla al oído; los policías que resguardan la sala de audiencias, parlotean con desenfado y lo propio hacen dos asistentes más; peor aún, ni siquiera los jurados escuchan las ineptas preguntas del abogado, al punto que dos de ellos también conversan, otro descansa con aburrimiento su rostro sobre su mano y una regordeta prefiere preocuparse por la limpieza de sus anteojos. Manny observa todo esto con desesperación y con angustiante silencio. Sin duda, preso de su propia pasividad, es seguro que no protestará, pero su expresión cariacontecida y atribulada, nos revela que por dentro está gritando aterrado por el desprecio de todos a la mediocre defensa de su abogado. Por ello, la impertinente interrupción de un jurado entrado en años, preguntando si resulta necesario escuchar aquel absurdo interrogatorio, opera como una sustitución de los bramidos silenciosos del acusado, al tiempo que sirve de justificación providencial para que su abogado pida la nulidad del juicio.

La escena del rezo viene a continuación. El juicio nulo ha sido un respiro que Manny todavía es incapaz de asumir, ya que le aterra pensar que el torturante proceso comenzará de nuevo. Su pacífica existencia ha sufrido un giro traumático: su esposa ha enloquecido y es seguro que él perderá su libertad en el nuevo juicio. *"Me lo hubiera tomado mejor si me hubiesen condenado"*, le dice resignado a su madre mientras se alista para trabajar. Ella se encuentra cosiendo unas prendas y lo escucha con atención sin apartar la vista de su labor. Hay algo en Manny que nos inquieta en este punto: su forma de hablar es pausada y dolorida; se sujeta ambas manos fervorosamente y apoya con delicadeza su frente sobre la punta de sus dedos pulgares. *"Ustedes estarían mejor sin mí"*, afirma. Se trata de una simbología sacramental de la reconciliación, característica del catolicismo que reposa en la esencia de los personajes[288].

Manny está confesando sus "culpas" con su madre. Está admitiendo que ha sido un "idiota" por no haber sabido manejar, en absoluto, el problema desde su inicio. Después de todo, otro sería el panorama si

él se hubiera negado a participar de los arbitrarios actos de investigación policial y hubiese resistido con mayor firmeza el acoso de las acusaciones[289].

Su madre, emocionalmente muy comprometida, busca darle aliento, ante lo que él pregunta: *"¿Qué puedo hacer?"*. Ella, conteniendo las lágrimas, le responde con otra pregunta: *"¿Has rezado?"* En la expresión de la anciana hay certidumbre de que la fe es una virtud en la que siempre hay que persistir. *"Sí"*, responde su hijo. *"¿Por qué rezaste?"*, pregunta la madre; *"recé pidiendo ayuda"*, contesta el músico. *"¡Reza pidiendo fuerza!"*, le implora la anciana. Hay en esa invocación una clara y explícita remisión a la doctrina de la Iglesia Católica. *Mamá* Balestrero le suplica a su hijo que pida ser bendecido con lo que los católicos consideran un don del Espíritu Santo: la fortaleza. Entiende la mujer –y no del todo el hijo– que la única esperanza para lograr la salvación de Manny ante los tribunales, es que pueda enfrentar aquel infierno judicial con fuerza, potencia, garra y resistencia. Se trata de un razonamiento lógico. La señora Balestrero ve cómo su hijo comienza a perder las esperanzas y prefiere que se le condene de una vez antes que seguir soportando los sufrimientos de un nuevo juicio. Con una actitud como ésa, no existen posibilidades de éxito. La fortaleza es, en consecuencia, imprescindible para ella.

Manny reacciona empáticamente, pero porfía en que se necesita también algo de suerte. Si el verdadero atracador no aparece todo está perdido. Su madre persiste: *"Hijo mío, te ruego que reces"*. *Mamá* Balestrero habla con auténtica fe. En su mirada hay genuina confianza en que la oración es uno de los caminos. Manny se levanta de improviso, anunciando que tiene que trabajar. La madre lo observa hasta que sale de la habitación, vuelve su vista hacia el frente y comienza a mover los labios piadosamente, como implorando que su hijo reciba fuerzas o tal vez que no pierda la fe. Lo cierto es que en la siguiente toma, Manny está vistiéndose una camisa y topa su mirada con un cuadro del *Sagrado Corazón de Jesús*, al que contempla con cierta sorpresa.

Hitchcock continúa haciéndonos una proyección de sus propias creencias religiosas católicas, al presentar el cuadro reluciente del

Corazón de Jesús, acompañado de la gigantesca y apabullante sombra de Manny. Aquella silueta, que no se superpone al retrato, sino que permanece a su lado izquierdo, triplicándolo en tamaño, grafica con su imponencia, no sólo la problemática infernal que vive el músico, sino también el grado de soberbia con el que se ha acercado a Dios, manifestado en la figura religiosa que, por el contrario, se exhibe pequeña pero fulgurante; sobre todo en el corazón mismo, elemento principal de aquel ícono católico. Por ello el acercamiento de la cámara al cuadro de Jesús, reduciendo así el tamaño de la sombra de Manny, resulta siendo tan significativo de su, ahora sí auténtica, aproximación a Dios.

Manny comienza a rezar, con la misma devoción con que lo hizo su madre minutos antes. Sus ojos están fijos en el retrato del Corazón de Jesús y unas notas musicales suaves de Bernard Herrmann anuncian que algo está a punto de ocurrir. De pronto, una imagen se filtra en la toma. El rostro implorante de Manny comienza a desvanecerse y se superpone gradualmente a él –sin llegar a desaparecerlo–, la figura de una calle invadida por la oscuridad de la noche y la de un hombre que se acerca lentamente hacia la cámara, revelando con el sonido de sus pisadas –herramienta favorita de Hitchcock para resaltar el suspenso–, que se trata de un personaje siniestro e importante a la vez. El hombre camina hasta que su cara se confunde con la de Manny, delatándose, por su parecido físico con el protagonista, que se trata del verdadero culpable y confirmándose que las plegarias de los Balestrero han sido escuchadas.

* * * * *

**Esta superposición de rostros es seguida por un atraco frustrado del auténtico ladrón, su consecuente captura y la revelación pública de la inocencia de Manny. Es difícil creerle a Hitchcock cuando afirma que no fue su intención aplicar a las oraciones de Manny y la inmediata captura de Daniel –nombre del verdadero criminal– una lógica de causa y efecto. En sus conversaciones con Truffaut, nuestro director sostiene que sólo existió una "irónica coincidencia" de la que disfrutó mucho[290]. Sin embargo, la subestimación explícita del "poder de la oración", base esencial**

**de la fe cristiana, luego de haber mostrado durante toda la película, íconos y simbologías religiosas, resulta inconsistente, más aún cuando la historia guarda una fidelidad extrema –declarada así por el propio Hitchcock– con los reales padecimientos sufridos por la familia Balestrero a comienzos de los años cincuenta.**

En el documental para video *Guilt Trip: Hitchcock and "The Wrong Man"* (2004), de Laurent Bouzereau, el historiador de cine Richard Schickel no oculta su sorpresa por la fuerte carga católica que tiene la película, refiriendo que en varios filmes de Hitchcock han existido este tipo de manifestaciones, pero en ninguno como en *Falso Culpable*. En efecto, si bien en *Mi Pecado me Condena* (*I Confess*, 1953), el director había enaltecido el compromiso religioso del padre Logan, quien prefería convertirse en sospechoso de un homicidio antes que revelar el nombre del verdadero asesino, ya que éste le había contado su crimen en el secreto de la confesión; en *Falso Culpable* Hitchcock profundiza en la fe de los personajes y evoca, con sobriedad, las diversas manifestaciones de fetichismo religioso[291] –en su acepción no peyorativa– en las que quizás su familia tradicionalmente siempre creyó. Por ello, la sujeción del rosario y la oración ante la figura de Jesucristo, tienen un significado más importante que el de la simple reproducción de los hechos reales.

A Hitchcock, debió resultarle problemático pertenecer a una religión minoritaria en la Inglaterra de su juventud. A propósito de ello, Spoto reproduce algunas de las expresiones del director sobre el particular: *"La nuestra era una familia católica (…) y en Inglaterra, entiendan, esto en sí mismo es una excentricidad. Tuve una estricta educación católica (…) No creo poder ser etiquetado como un artista católico, pero es posible que la educación infantil influencie la vida de un hombre y guíe su instinto (…) definitivamente no soy antirreligioso"*[292]. Pues bien, esta influencia, reconocida por el propio Hitchcock, pudo haber marcado también uno de sus más terribles complejos: la culpa y la necesidad de redención.

No hay discusión sobre la temática favorita de Hitchcock: el inocente que es acusado de un crimen que no ha cometido. Dicha trama la encontramos, como ya lo hemos visto antes, en buena parte de sus

películas. En *Falso Culpable*, sin embargo, constituye la esencia misma del filme, anticipada por su propio título[293]. La historia real de Manny Balestrero debió resultarle apasionante a un Hitchcock que, en diversas oportunidades, relató cómo le afectó tanto el que a los cinco años su padre lo haya enviado a la estación de policía con una nota que fue leída por el jefe de la estación, quien lo encerró durante diez minutos diciéndole: *"Esto es lo que hacemos con los niños traviesos"*[294]. Hitchcock no recordaba en absoluto qué fue lo que pudo haber hecho para merecer tan terrible castigo, pero es claro que aquella confusión de angustia y desesperación que debió haber vivido, resultó identificable con los padecimientos de todos esos personajes que clamaban inocencia en sus filmes, y, muy especialmente, del bien trabajado Manny Balestrero en *Falso Culpable*.

Pero hay más elementos de atención en la escena analizada. La genialidad está puesta no sólo en la parte sustancial del sufrimiento de Manny, sino también en la forma brillante en la que se expresa esa comunión de identidades tan disímiles, pero que han venido siendo objeto de confusión desde el principio de la película. Ahí vemos a Manny Balestrero agotado, afligido y suplicante, con la mirada fija en la imagen de su Salvador; por otro lado, Daniel, el verdadero culpable, se acerca tranquilo y despreocupado, evaluando, sin mayor detenimiento, cuál de los establecimientos cercanos podría ser su siguiente víctima. Se advierte el parecido físico de ambos, pero la superposición de las imágenes nos revela también la radical desemejanza de sus sentimientos. Es en esa comunión, fruto quizás de las oraciones de Manny Balestrero, que se da el punto de quiebre de la historia. El devenir de los hechos trasladará la angustia a Daniel y proveerá de esperanza a Manny; así, la similitud física se mantendrá y la desigualdad de sentimientos también.

Siendo una película que buscaba ajustarse a la realidad de los hechos, tanto en el detalle de lo ocurrido, como en las formas, Patrick McGilligan nos refiere que "en más de una ocasión, en entrevistas, Hitchcock pidió disculpas por esta violación de la realidad, pero a menudo también admitía que era una de las cosas de *Falso Culpable* que, por alguna razón, le gustaban. Lo único que le gustaba de la película era una licencia cinematográfica que violaba el neorrealismo,

un momento que proporcionaba una conmovedora reafirmación de su fe en que, en un mundo justo, Dios no condenaría a un falso culpable”[295].

# VERTIGO

**Vértigo** ***(De entre los muertos) fue la cuadragésimo quinta película de Hitchcock. Con un estilo narrativo muy personal, la historia está basada en la novela "D'Entre les Morts" de los franceses Pierre Boileau y Thomas Narcejac.***

***Fue escrita por Alec Coppel y Samuel A. Taylor y contó con la fundamental participación de Bernard Herrmann en la banda sonora, Robert Burks en fotografía, Henry Bumstead en la dirección artística y Edith Head en diseño de vestuario.***

***La enfermiza obsesión de un detective que sufre de acrofobia, por una mujer aparentemente poseída por un espíritu suicida, es la base de una historia en la que subyace un plan criminal fríamente elaborado.***

**Ficha:**

Producción: Paramount Pictures y Alfred J. Hitchcock Productions
Año: 1958
Guión: Alec Coppel, Samuel Taylor (guión para la película). Pierre Boileau y Thomas Narcejac (novela).
Interpretes: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge Wood), Tom Helmore (Gavin Elster).
Duración: 128 minutos
País: Estados Unidos
Localización: San Francisco

**El intento de suicido en Golden Gate en *De Entre los Muertos:***

*La hermosa fotografía del puente Golden Gate en un día soleado de San Francisco, es el escenario de un angustiante evento. Hitchcock combina con maestría la belleza visual de un espacio natural, la música trepidante de Herrmann y el círculo vicioso en el que se desarrolla una relación distante pero obsesiva, entre un hombre mentalmente insano, lleno de complejos, temores y culpas y una bella pero misteriosa mujer a punto de suicidarse.*

Scottie es un detective retirado por las circunstancias de un traumático incidente en el que estuvo a punto de perder la vida y descubrió su acrofobia, al quedar sostenido por sus propias manos del canalón de un edificio mientras perseguía a un delincuente junto con un compañero policía. Este último, intentando ayudarle, resbaló del techo y terminó matándose.

El Scottie sobreviviente se nos presenta como un singular soltero maduro, orgulloso de serlo; hábil con las palabras, en apariencia superficial, proclive a las ironías y al sarcasmo; y, de una gran capacidad de observación. Pasa sus días chachareando con Midge, su antigua novia e incondicional amiga, en cuya oficina ratifica su terror por las alturas al evidenciarse[296] el vértigo que padece tras subirse a una simple silla.

Gavin Elster, antiguo compañero de estudios de Scottie, se reúne con él y le convence a salir de su retiro para vigilar a su atormentada esposa Madeleine, a quien cree poseída por un espíritu del pasado. Scottie acepta sin mucho entusiasmo y va al restaurante Ernie's, donde sabe que irá Madeleine. Apenas ve a la mujer, hermosa y radiante, vestida de verde, en un escenario rojo intenso, Scottie se siente profundamente atraído por ella. La sigue en sus cotidianos paseos a un cementerio católico, en el que ella visita la tumba de una mujer llamada Carlota Valdez, quien fuera enterrada en el siglo XIX, y también la vigila cuando ella visita el Palacio de la Legión de Honor, en el que la descubre observando, como poseída, la pintura de una mujer con manifiestas similitudes a ella. Al preguntar a uno de los empleados del museo quién es aquella misteriosa mujer del cuadro, éste le responde que es precisamente Carlota Valdez.

Con el avance de sus investigaciones y gracias a una entrevista con un viejo historiador de la ciudad y luego con el propio Gavin Elster, Scottie se entera de que Carlota fue la bisabuela de Madeleine, y que hacía muchísimos años había tomado la trágica decisión de suicidarse.

Un día Madeleine, siempre seguida por Scottie a prudente distancia, conduce hasta Fort Point, Presidio, el área de recreación a los pies del puente Golden Gate. Ella estaciona a las orillas de la bahía y se apea del vehículo. El paisaje es precioso, el cielo azul y despejado de San Francisco, se adorna con caprichosas nubes sobre el rojizo y monumental puente.

Madeleine viste un enterizo azul violeta, guantes blancos largos y una bufanda del mismo color y de seda que revolotea sobre su cabeza, como queriendo remarcar la perturbación mental del personaje. Camina hacia la izquierda, siempre al borde de la orilla que se alza sobre las agitadas aguas de la bahía. Scottie la sigue sigiloso a algunos metros de distancia y la vigila apenas protegido por un muro. Es la observación de un hombre enamorado de aquella pintura deleitante que lo envuelve e hipnotiza, al punto de expresar con su mirada el deseo de que se congele ese instante y que no prosiga el peligro que se anuncia con una música inquietante,[297] que da su nota más dramática en el momento preciso en el que la mujer atormentada, termina de

botar el ramo de flores y se lanza resuelta a las aguas.

En ese instante termina el hipnotismo de Scottie, quien desesperado corre a la ayuda de su desconocida amada y quitándose el saco y el sombrero, baja presuroso unas escaleras de piedra[298] y se lanza a la bahía en rescate de Madeleine. Siempre acompañado por la música, Scottie nada con destreza hacia el cuerpo de la suicida, quien pareciera que comenzara a hundirse[299]; la envuelve con un brazo y continúa nadando con el otro hasta llegar a las escaleras.

En la siguiente escena vemos a Scottie cargando el cuerpo desmayado de Madeleine y acomodándolo en el asiento delantero del coche de ella. Hasta en dos oportunidades dice su nombre, con voz conmovedora y jadeante de desesperación, intentando que reaccione. Es tal vez en ese punto en el que Scottie comprende definitivamente que se ha enamorado.

* * * * *

**Entendamos que es en el ejercicio de vigilancia y observación que se plantea con tanta intensidad en esta escena, donde encontramos el corazón y la esencia de la película. El corazón porque pareciera que Hitchcock hubiese puesto todos sus sentimientos, sus complejos, deseos y temores, en el acecho celoso y emocional que un obsesivo personaje como Scottie aplica a Madeleine. La esencia porque el carácter de toda la historia es inherente a la ocurrencia de cada uno de los sucesos de esta escena. Así, la perturbación mental de los personajes, la mentira, la curiosidad, el temor, la culpa, el deseo, la persecución, el peligro y la muerte, están todos presentes en apenas dos minutos.**

Con relación al concepto del corazón de la película es importante comprender que el sujeto principal de la escena es Scottie, mientras que Madeleine es más bien el objeto, en tanto la cámara observa desde el punto de vista de aquél y no de ésta. Así, Scottie es quien observa el peligro inminente de las supuestas desorientaciones de Madeleine y en su expresión de vigilancia se dibuja la tensión neurótica de un

personaje que ya está atrapado por otro, aunque este último no lo conozca.

Es por ello fundamental comprender la complejidad psicológica de Scottie. Se trata de un personaje cargado con culpa desde la propia muerte de su compañero policía, quien además le salvó la vida. Sin embargo, esa carga es mostrada de manera no tan intensa al comienzo de la película. Es en la escena en la que Scottie ve por primera vez a Madeleine, hermosa y deslumbrante, en el intenso rojo escenario del restaurante Ernie's, en la que se desarrolla, con mayor profundidad, la verdadera personalidad enfermiza de Scottie y la forma en la que sus obsesiones y complejos se ven estimulados por una presencia tan misteriosa como la de Madeleine[300].

En esa línea, Spoto cree que Scottie es una representación fiel de la culpa y melancolía que sufría Hitchcock en su trato personal y profesional con sus actrices[301] ¿Misoginia crónica o travestismo espiritual[302]? Lo cierto es que Hitchcock admiraba la belleza y potencialidad femeninas, tanto como forzaba a sus actrices a exceder todos los límites para llegar a la perfección. He ahí la culpa y he ahí la melancolía. Quien puede aceptar esto, es capaz también de entender que el contra zoom que se muestra en la película, no es sólo la representación de la acrofobia de Scottie, sino del vaivén de atracción y repulsión del mismo personaje –y acaso del propio Hitchcock– en su relación con las mujeres y el romanticismo. Recuérdese que Scottie es un soltero maduro y posible frívolo rompe corazones[303]. Así, el vértigo de Scottie no está sólo en las alturas, sino que se percibe en todas sus escenas de vigilancia –y en especial en la del intento de suicidio en Golden Gate–, al apreciarse aquella expresión atormentada que mezcla deseo, admiración, miedo y terror.

Pero existe otra dualidad que es central en la película y que está muy presente en esta escena: el romance fantasmal. El amor, representado por lo bello, lo imponente y delicado; y, la muerte, dibujada sombría, misteriosa, trágica y chirriante[304]. La belleza muy bien expuesta de una Novak altiva y deslumbrante, en el horizonte de una bahía limpia, fresca y azulada[305], echando delicadamente sus coloridas flores a las inquietas aguas[306]. La imponencia de un Golden Gate nunca mejor

retratado, magnífico y gigante. Por otro lado, el deseo de Scottie por una mujer que acecha la muerte, tiene una significación necrófila que parece alcanzar su máximo punto cuando el detective sostiene el cuerpo inerte y pálido que contrasta con los colores de duelo de sus ropas mojadas[307]. Bien apuntaba el profesor José Carlos Huayhuaca a propósito de esto que "la noción de vértigo, en esta película, tiene una significación literal –la definida arriba– y otra simbólica, que nos remite a cierto tipo de evidencia erótica, equivalente a balancearse al borde de un vertiginoso precipicio"[308].

Hay un lugar común en todas las escenas de vigilancia e interrelación entre Scottie y Madeleine; en particular en ésta. Diera la impresión de que ambos estuvieran solos en el gran San Francisco. El seguirla mientras maneja parece resultar muy sencillo, el escenario es cómplice y los otros conductores también. Lo mismo ocurre en la florería, en el templo, en el cementerio, en los jardines de la misión, en el campanario y en el museo –la participación discreta y silenciosa de un empleado en esta última locación, no es más que una confirmación de ello–. En la escena del intento de suicidio, el drama se desarrolla en un área de recreación de un lugar turístico como es el puente Golden Gate; sin embargo, nadie participa. No hay testigos, confirmándose así la esencia de romance fantasmal que impregna a la historia desde los primeros minutos.

La historia criminal que se oculta en este trágico romance de obsesiones, temores y deseos necrófilos, es absolutamente secundaria, funciona como un *McGuffin* del maestro para justificar los propósitos y motivaciones de algunos de los protagonistas de la película[309]. *De Entre los Muertos* es, primero que nada, la revisión profunda de la patética, vulnerable y enfermiza personalidad de Scottie. Es a partir de este sujeto –y de sus debilidades– que surgen todos los elementos de suspenso que desarrolla la trama. En el documental para la televisión *Obsessed with Vertigo* (1997) de Harrison Engle, el guionista Samuel A. Taylor señala que en las primeras charlas que tuvo con Hitchcock, decidieron que *"cuanta más emoción tuviera el hombre más fuerte sería la película"*, habiendo llevado esta consideración luego al director, según el propio Taylor, a descubrir que estaba haciendo el más profundo de sus filmes, ya que la historia básica, no la trama, tenía verdadera

emoción humana.

*De Entre los Muertos* es probablemente la película más personal de Alfred Hitchcock. Si bien él siempre expresó su favoritismo por *La Sombra de una Duda*, en el mencionado documental *Obsessed with Vertigo*, Kim Novak refiere que el maestro estaba en efecto obsesionado con esta película, mientras que Martin Scorsese, confirma dicho carácter personal, al sostener que el corazón de Hitchcock estaba puesto en la historia, al compartir con honestidad su perturbadora mirada a la humanidad y su inquietante complejidad psicológica.

# NORTH BY NORTHWEST

**North by Northwest (Intriga Internacional)** ***es una de las películas más caras y populares de la filmografía hitchockniana. Contó con la participación del guionista Ernest Lehman, quien quiso escribir el filme culminante del director británico. Significó la última de cuatro colaboraciones entre Hitchcock y Cary Grant, interviniendo también Bernard Herrmann en la banda sonora.***

***Un ordinario publicista neoyorquino es confundido por unos peligrosos espías, como un agente del gobierno. Aquéllos intentan eliminar al publicista, mientras que la policía le persigue, creyendo que es un criminal asesino. En su huida, el hombre conoce a una misteriosa mujer que finge ayudarle y de quien se enamora perdidamente.***

**Ficha:**

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer
Año: 1959
Guión: Ernest Lehman
Intérpretes: Cary Grant (Roger O. Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (el professor), Josephine Hutchinson (falsa señora Towsend), Philip Ober (Towsend), Martin Landau (Leonard)
Duración: 136 minutos
País: Estados Unidos

## El Ataque de la Avioneta en *Intriga Internacional:*

*Un apacible campo de maíz, se convierte en letal espacio de ejecución, cuando un inofensivo publicista es perseguido por una avioneta que busca liquidarle.*

Roger O. Thornhill es un maduro hombre de negocios que es confundido por unos espías como un agente del gobierno norteamericano llamado George Kaplan. En dichas circunstancias, es secuestrado y llevado a una lujosa mansión neoyorquina, en la que lo entrevista un hombre que se hace llamar Townsend, quien en realidad es Philipp Vandamm, el frío y calculador líder de una organización criminal destinada a vender secretos de Estado, que busca presionar al supuesto agente para que les dé información sobre lo que sabe el gobierno acerca de ellos.

Como Thornhill no tiene idea de lo que le están hablando, Vandamm le ordena a Leonard, su implacable brazo derecho, que lo elimine; sin embargo, Thornhill logra escapar y, en medio de enredos y persecuciones, descubre que el verdadero Towsend es un funcionario diplomático de las Naciones Unidas, a quien visita y con quien se entrevista. En ese preciso momento, el infortunado Towsend es asesinado en público con un puñal en la espalda por uno de los espías de Vandamm. Thornhill, procurando ayudarle, comete la torpeza de

agarrar el puñal por lo que se convierte en el indiscutible sospechoso de la muerte del diplomático.

Thornhill es ahora fugitivo y sospechoso de asesinato y está desesperado por probar su inocencia, por lo que, conocedor de que Kaplan tiene una reservación en un hotel de Chicago, toma un tren a dicha ciudad. Allí conoce a Eve Kendall, una guapa y seductora rubia que lo ayuda a esconderse de los policías que andan tras su pista y con quien pasa una tórrida noche.

Pronto se descubre, sin embargo, que el verdadero Kaplan no existe y que su identidad es una invención del gobierno norteamericano para mantener distraídos a los espías, revelándose también que el gobierno no piensa hacer nada por proteger al desventurado Thornhill; y, para abundar en sus desgracias, se evidencia finalmente que Eve trabaja para Vandamm, aunque después sabemos que Eve es una agente del gobierno que ha sido introducida en el círculo íntimo de Vandamm para obtener toda la información posible sobre los planes de éste.

Al llegar a la estación del tren de Chicago, Thornhill logra escapar de los policías, con la ayuda de Eve. Ella, no obstante, le miente al decirle que ha logrado comunicarse con Kaplan quien le ha dado instrucciones exactas de dónde puede encontrarse con Thornhill, indicándole una dirección en un campo de maíz desolado, a las afueras de Chicago, al que tiene que ir solo.

Thornhill muy confiado en Eve, de quien se ha enamorado, obedece sus instrucciones. Es dejado por un ómnibus en el paradero de la carretera de un solitario labrantío que se muestra inmenso desde arriba. No se escucha más ruido que el de la tierra pisada por el intrigado visitante y el de una avioneta que fumiga muy a lo lejos. Thornhill gira de vez en cuando sobre sus talones para tratar de ver por dónde llegará Kaplan, pero el espacio es tan enorme y desierto que no halla respuesta. Pasan de vez en cuando algunos vehículos, pero ninguno se detiene, lo que inquieta al publicista, quien con las manos en los bolsillos, mira a un lado y otro buscando a su impuntual contacto. De pronto, un automóvil azul se aproxima por la vía transversal a la carretera, deteniéndose al frente de Thornhill y

apeándose, en ese ambiente rural, un hombre de terno y corbata. Mientras el carro vuelve por el mismo camino.

Thornhill observa con tensa atención. Luego vemos a ambos, cada uno del lado opuesto de la carretera, mirándose con curiosidad, en el medio de la nada y de un silencio cada vez más inquietante, bajo el amplísimo y abrasador cielo.

Thornhill duda durante unos segundos que parecen interminables, hasta que decide acercarse cautelosamente al misterioso personaje, al que saluda y con quien inicia una breve conversación sobre el tiempo, animándose luego a preguntarle si espera a alguien. *"Al autobús"* responde el extraño, mientras se distrae observando la avioneta de fumigación. *"¿Entonces usted no se llama Kaplan?"*, le pregunta Thornhill, y el extraño le responde que no, sin perder de vista a la aeronave. En ese momento, para su satisfacción, ve que su vehículo llega a tiempo, vuelve a mirar a la avioneta y dice: *"Es extraño. Ese aeroplano está fumigando donde no hay sembrío"*. Se enfoca entonces a la avioneta y se aprecia que, en efecto, el humo de la fumigación cae en tierra descampada, pero esto no parece preocupar al publicista. El autobús se detiene y el hombre se sube en él. Thornhill se vuelve a quedar solo, mira su reloj, hace un gesto de fastidio, y comienza a ver con más atención a la avioneta, la que poco a poco corrige su orientación para dirigirse a él, mientras se escucha, creciente, el ruido del motor. Thornhill se inquieta cuando observa que la nave inequívocamente se le aproxima. La bajada es tan agresiva que Thornhill se alerta y cuando ya está a punto de ser atropellado por la aeronave, se tira cuerpo a tierra. La avioneta pasa de largo y hace un giro en el aire, regresando por su presa. Thornhill alarmado ve que el ataque se va a repetir y sin perder de vista a su agresor, se vuelve a tirar al piso, cubriéndose en un desnivel del piso, como improvisada trinchera. El aeroplano pasa por encima y esta vez una ráfaga de metralla cae muy cerca del infortunado publicista, quien reacciona huyendo hacia la carretera e intentando detener a un automóvil antes de que la máquina voladora haga su tercer ataque. El vehículo, sin embargo, pasa de largo, Thornhill se desalienta y ve con espanto que la avioneta acomete de nuevo, disparando otra serie de proyectiles que le rozan. Thornhill desesperado advierte unos sembríos de maíz y

corre hacia ellos para protegerse, mientras ve que la aeronave gira nuevamente. No obstante que pasa muy cerca, esta vez el aeroplano no ataca porque no puede divisarlo. Una tímida sonrisa de victoria se asoma en su rostro, pero la avioneta regresa y esta vez expele sus humos tóxicos sobre Thornhill, quien envenenado se ve forzado a escapar de la plantación.

Thornhill mira a un camión de gasolina con dos tanques que se aproxima por la carretera y lo identifica como su última carta de salvación. Levanta la cabeza para comprobar si la avioneta está cerca y corre hacia el camión que se avecina a alta velocidad. La aeronave también se aproxima. Thornhill se para en el medio de la carretera y agita los brazos en alto para que el camión se detenga, pero éste no sólo no reduce su velocidad sino que hace sonar la bocina frenéticamente. Thornhill no cede, sabe que ésa es su última oportunidad de librarse de la muerte, mira la amenazante aproximación de la avioneta y continúa ordenándole al chofer del vehículo que pare; éste, finalmente frena, pero lo hace muy tarde. El rostro desesperado de Thornhill se confronta con el chirriante ruido del claxon y de los frenos del camión, junto con la inquietante visión de la parrilla del radiador a pocos centímetros del publicista, haciéndonos pensar que será atropellado, hasta que se tapa el rostro y se echa nuevamente al piso, pero esta vez de espaldas, dejando que el vehículo se ponga encima suyo para finalmente detenerse. Thornhill gira y observa con espanto cómo la avioneta, que ha perdido el control, se dirige hacia el camión, estrellándose contra el tanque de gasolina trasero y explotando de inmediato. Gigantescas lenguas de fuego abrazan la escena y una tensa música de fondo se suma a ella. El chofer, su copiloto y Thornhill huyen antes de que el tanque de adelante también explote. Los tres corren despavoridos hasta que unos conductores curiosos se estacionan en la carretera a presenciar el atroz espectáculo.

* * * * *

**Con la escena de la avioneta en *Intriga Internacional*[310], Hitchcock reafirma su particular visión fetiche sobre la peligrosidad de los elementos alados. Esto ya había sido**

**anunciado en *Joven e Inocente* (*Young and Innocent*, 1937), cuando el chirriante graznido de una gaviota que vuela sobre las inquietas olas de una desolada playa, precede al hallazgo de un cadáver; y en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940), un vuelo trasatlántico es el escenario de una inesperada tragedia. Una reafirmación posterior se da en Psicosis (*Psycho*, 1960), en donde el siniestro asesino se dedica a la taxidermia de aves; y, por supuesto, en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1962), filme en el que éstos protagonizan el terrorífico e inexplicado ataque de una sencilla población costeña. ¿Puede discutirse acaso la gran similitud visual que existe entre el ataque de la avioneta a Thornhill y la de los pájaros, en la película del mismo nombre, a los niños en la puerta de la escuela? Ambas escenas se dan en un campo desolado (la escuela estaba en un lugar apartado del pueblo de Bodega Bay), a plena luz del día y con una visualización diáfana de todo lo que rodea a los atacantes y a las víctimas. En el documental corto para video *North by Northwest: One for the Ages* (2009) de Gary Leva, el director William Friedkin (*The French Connection*, 1971), destaca que es precisamente la ausencia de piezas convencionales de una persecución cinematográfica (oscuridad, sombras, personajes misteriosos), lo que acentúa el suspenso de la escena.**

Pero hay algo más que se nos revela con la vacuidad del escenario en el que ocurre el ataque de la avioneta. Vacío es el campo como vacía es la vida de Thornhill. Ciñéndonos a los cánones sociales del contexto en el que se desarrolla la historia, parece no quedar duda de ello: Thornhill es un hombre maduro y soltero; un ejecutivo de negocios superficial, adverso al compromiso personal y orgulloso de sus dos divorcios. Cuando es arrestado por conducir ebrio, no llama a una novia, a un amigo o a un abogado de confianza, sino a su madre, como si fuera un adolescente mimado y engreído que procura no apartarse del seno protector de su progenitora. Ya en el juicio que se le hace, el abogado que le defiende responde con dificultad que *"sí"* cuando le preguntan si su cliente es una persona razonable, desatando la burlona risa de la propia madre. Su vida, en resumen, es la de un soltero empedernido, vivaracho y aprovechado negociante, capaz de quitarle el taxi a un atarantado transeúnte y lo suficientemente frívolo

como para pedirle a su secretaria que le recuerde que debe adelgazar. Así, el campo de maíz es en esencia el espíritu de Thornhill, porque está tan desértico como su propia vida. La inspección que hace Thornhill, en consecuencia, girando sobre sus talones y mirando la nada que le rodea, se combina con la exhibición de diferentes tomas de aquella nada y que constituyen el punto de vista del protagonista, quien se ve a sí mismo, confundido y asustado porque esa vacuidad espiritual nunca fue visible para él. He ahí donde radica la excelencia de la escena. Thornhill, como diría Robin Wood, siempre vivió "dentro de", acompañado en una ciudad, una oficina, un hotel, un taxi, un bar, disfrutando de su vida frívola y acomodada. Acá en cambio, él está fuera, en un campo abierto, sin árboles, sin casas, sin animales, sin refugios, con enormes horizontes que parecen infinitos[311]. Solo con la nada, con su nada.

Hitchcock retoma por penúltima vez su temática del falso culpable[312]; sin embargo, existe en este caso una particularidad: el cambio de identidades no es exclusivo de Thornhill, sino que se extiende a varios de los personajes. Los espías creen que él es un agente, porque lo confunden con uno inventado por el gobierno para despistarlos. Eve Kendall, que sí trabaja para el gobierno, finge ser amante de Vandamm, quien también cambia su identidad, al presentarse como un funcionario de las Naciones Unidas, junto con su hermana que aparenta ser su esposa. La propia Eve simula ser una casual seductora de Thornhill en el tren a Chicago y éste se ve obligado a adoptar, en ocasiones, la identidad de Kaplan para desenmarañar el misterio en el que está inmerso.

En la escena de la avioneta, Thornhill acude a su ejecución por confiar en Eve, quien le ha seducido, Hay un curioso paralelismo entre la estructura argumental de *Intriga Internacional* con la de *Tuyo es mi Corazón* (*Notorious*, 1946). En ambas, el gobierno estadounidense introduce a una agente en una organización criminal con el objetivo de que seduzca a uno de sus líderes y provea de información a sus mandantes. La particularidad, sin embargo, de *Intriga Internacional*, es que el villano Vandamm, hace lo propio con Eve, a quien ordena acostarse con Thornhill (creyendo que es el agente Kaplan). Esto sería impensable en el enamorado villano Alex Sebastian de *Tuyo es mi*

*Corazón*, por lo que no comparto la opinión que tienen varios investigadores, respecto de que Vandamm es el malvado más interesante de la filmografía hitchcockniana. Esto nos lleva a Eve, ¿está auténticamente enamorada de Thornhill, a quien manda conscientemente al cadalso? La imagen confundida e inquieta del publicista en el labrantío y su creciente desasosiego, pareciera, en efecto, la de un adolescente enamorado que ha sido plantado por su insensible novia. Va a una cita a ciegas traicionado por su amada y se agita por todo, menos por el verdadero peligro que le acecha, ni siquiera cuando el desconocido al que se aproxima, le alerta sobre el misterio de la avioneta que fumiga donde no hay sembrío.

No podemos olvidar tampoco los varios minutos de escalofriante silencio que preceden al ataque de la avioneta. Este silencio nos alarma en tanto desconcierta. Los espectadores estamos acostumbrados a que las imágenes sean acompañadas con ruido para que se aviven nuestros sentidos. El maestro, por el contrario, utiliza su propia receta y prefiere que la angustia se desarrolle de forma visual y que nos agite la idea de que en ese espacio abierto y silencioso, algo terrible puede ocurrir. En el documental para video *Destination Hitchcock: The Making of North by Northwest* (2000) de Peter Fitzgerald, la actriz Eva Marie Saint resalta que en la escena no pasa prácticamente nada durante varios minutos, antes por supuesto del espectacular ataque; sin embargo, no se deja de prestar atención a todo lo que ocurre[313]

Un punto final que merece una reflexión es el del motivo del ataque de la avioneta. No me refiero a las razones por las cuales Vandamm quería eliminar a “Kaplan”, sino a la razonabilidad de matarlo de tan particular manera. McGilligan revela que Grant estaba muy mortificado por la inexistente lógica de la escena[314]; después de todo, ¿por qué tanto despliegue en liquidar a alguien así cuando pudieron hacerlo de una forma más convencional?, ¿acaso no fueron esos mismos villanos los que tuvieron la temeridad de asesinar de una puñalada a un diplomático en pleno edificio de las Naciones Unidas? Debo coincidir con esta observación, pero también con aquélla que, en el citado documental para video *North by Northwest: One for the Ages*, desarrolla el guionista Christopher McQuarrie, quien prefiere no

preguntarse por qué ocurre dicho ataque, sino cómo actuaría él en caso de que se produzca. Después de todo, como lo dijo el propio Hitchcock a Truffaut, en sus famosas conversaciones, pedirle a un realizador cinematográfico de historias de ficción plausibilidad[315], es tan ridículo como demandarle a un pintor figurativo que represente las cosas con exactitud; de prosperar algo así, sólo podrían hacerse documentales[316].

# PSYCHO

**Psycho (Psicosis)** ***es una película de terror psicológico escrita por Joseph Stefano y basada en la novela del mismo nombre de Robert Bloch. Es hoy considerada como una de las mejores películas hechas por Hitchcock, así como una fuerte influencia del género*** **slasher.**

***Una joven enamorada roba una importante cantidad de dinero para poder casarse con su novio y huye en carro a otra ciudad. Sin embargo, una fuerte tormenta la obliga a hospedarse en el Motel Bates, de propiedad de un misterioso joven, sin saber las graves consecuencias que todo ello traería.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Shamley Productions |
| Año: | 1960 |
| Guion: | Joseph Stefano, Robert Bloch (novela) |
| Interpretes: | Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Janet Leigh (Marion Crane), Patricia Hitchcock (Caroline), Martin Balsam (detective Milton Arbogast) |
| Duración: | 109 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**El asesinato de Marion Crane en *Psicosis:***

*Una arrepentida ladrona es asesinada, antes de que pueda terminar de redimirse, mientras toma una cálida ducha en la habitación de un perturbador motel de carretera.*

Marion es una joven secretaria que lamenta no tener el dinero suficiente para casarse con su novio Sam. Un buen día, en su oficina, recibe de su jefe el encargo de depositar en el banco una importante cantidad de dinero en efectivo. Marion reflexiona sobre la oportunidad que se le ha presentado y decide llevarse el dinero y buscar en su automóvil a su novio Sam en Fairvale, la ciudad en la que él vive.

En el trayecto a la ciudad, se hace de noche y comienza una fuerte tormenta, por lo que juzga conveniente detener su automóvil y hospedarse en el motel más cercano que encuentra. Se trata del Motel Bates, que consta de doce cabañas ubicadas en las laderas de una pequeña colina en donde se enclava una inquietante mansión.

Muy rápidamente, Marion es atendida por Norman Bates, el joven dueño del motel, quien de manera muy gentil le ofrece la cabaña No. 1, ubicada al costado de su oficina. Norman le invita a cenar a la casa, pero pronto Marion escucha como él discute con su madre, quien rehúsa recibir a aquella extraña en su hogar. Norman baja

avergonzado, pero con la cena: unos sándwiches y un poco de leche. Mientras comen, ambos conversan animadamente. Norman le cuenta que su afición es la taxidermia y le revela que su madre es una mujer mentalmente enferma que le impide tener una vida normal. Marion, quien prácticamente desde que hurta el dinero está arrepentida de lo que ha hecho, se impresiona con la conversación y decide devolver dicho dinero.

Marion entra a su cabaña y se desviste para darse una ducha. Norman, mientras tanto, la observa a través de un agujero hecho en la pared colindante entre la cabaña y su oficina; lo hace durante un minuto y luego se retira. Luego, Marion va al baño, se desnuda por completo y se mete a la ducha. Desenvuelve un jabón y abre la cañería del agua caliente. Una expresión de relajación inmediata la invade al sentir el agua en su cansado cuerpo. El cabezal de la ducha se muestra generoso en plano contrapicado, evacuando un potente chorro de agua que satisface las expectativas de la muchacha, la que comienza a jabonarse entusiasmada. Marion gira dentro de la ducha, aseándose el cuello, los brazos y el tórax y dando la espalda a la cortina de baño, la que deja ver –aunque de un modo borroso– la puerta que repentina y silenciosamente se abre, siendo imposible que Marion la escuche ni la vea. Una inquietante figura, se acerca a la ducha y conforme lo hace, se va trasluciendo la estampa de una mujer que se detiene justo al borde. De un tirón abre la cortina y se ve su imagen ensombrecida que levanta un cuchillo de cocina en forma amenazante. Marion voltea y grita aterrada al ver a su atacante. Una música chirriante acompaña a la escena, en la que vemos cómo la misteriosa figura que ha irrumpido en el cuarto de baño, comienza a acuchillar sin pausa a la infeliz muchacha, la que procura defenderse sujetando el brazo de su verdugo. Pero es imposible, la misteriosa mujer logra dominar a su víctima y comienza a propinarle certeros cuchillazos. Oímos, aunque no vemos, como la navaja se entierra mortalmente en la joven carne de Marion, la que, con expresión de dolor y sufrimiento, va bajándole el volumen a sus gritos. La abundante sangre que pierde Marion se mezcla con el agua caliente que segundos antes tanto la satisfacía. La misteriosa asesina sale raudamente del cuarto de baño, dejando a la chica mortalmente herida. Marion, agonizante, trata de sujetarse de las mayólicas de la ducha, pero es obviamente imposible, respira con

dificultad y cae lentamente sentada sobre el piso. Extiende la mano como pidiendo auxilio, pero con la mirada perdida por el sufrimiento falleciente. Se agarra de la cortina de baño, pretende levantarse, pero es imposible, los ganchos de la cortina se sueltan por el peso de la muchacha y ésta cae muerta. En la ducha el agua sigue corriendo y junto con la sangre de la fallecida, forman un remolino que desagua en la alcantarilla. La cámara enfoca entonces el ojo derecho inerte de Marion. Tiene la cara empotrada en el piso y unas gotas de agua, que se asemejan a unas lágrimas, adornan su rostro. Mientras que el cabezal de la ducha sigue abierto y el agua sale con la misma generosidad que al principio, se escucha a lo lejos la voz de Norman que horrorizado le reclama a su madre por lo que ha hecho, al encontrarla con rastros de sangre.

* * * * *

**El asesinato de Marion Crane en *Psicosis* es posiblemente la escena sobre la que más se haya escrito y de la que más análisis y estudios puedan haberse realizado en la historia del cine. Es por eso que he decidido como lo más honesto, evitar releer los diversos ensayos con los que cuento sobre esta escena, y presentar así una interpretación al margen de influencias próximas o recientes.**

En primer orden, destaco la figura de la protagonista de la escena. Ciertamente Marion Crane no es una típica mujer hitchockiana, en el sentido de que no es la dama peligrosamente glamorosa que caracteriza a las otras; sin embargo, sí tiene algunos elementos que la acercan. Se trata de una rubia que atrae y encandila al punto de hacernos sus cómplices, a pesar de que sabemos que carga con culpas. Ya sabemos que la misoginia hitchcockiana hacía que, muy frecuentemente, sus féminas protagonistas cargaran con alguna culpa; y, esto se daba con absoluta prescindencia de si la película se correspondía con un género de suspenso o no. Por mencionar sólo algunos casos en lo que esto ocurría con absoluta claridad, encontramos el de Larita Filton, la mujer del pasado escandaloso en *Easy Virtue* (1928); Kate Creegen, la chica que quedó embarazada del amigo de su novio en *The Manxman* (1929); Alice White, la que tuvo

que matar al hombre con el que engañaba a su prometido, en *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929); Chloe Hornblower, la secreta acompañante de caballeros en *The Skin Game* (1931); Alicia Huberman, la desinhibida mujer que tuvo que hacerse espía para demostrar su patriotismo en *Notorious* (*Tuyo es mi Corazón*, 1946); Anna Paradine, la acusada del homicidio de su marido, que prefiere morir antes que perjudicar a su amante, en *The Paradine Case* (*Agonía de Amor*, 1947); Margot Wendice, la mujer adúltera que tiene el descaro de presentar a su esposo con su amante y estimular a que salgan juntos a divertirse, en *Dial M for Murder* (*Crimen Perfecto*, 1954); y, por supuesto, Marnie Edgar, la cleptómana con terribles traumas de infancia en *Marnie* (*Marnie, la Ladrona*, 1964). Sin embargo, la diferencia sustancial entre todas las mujeres hitchockianas antes mencionadas, así como las que intencionalmente se omitieron mencionar, es que el castigo por sus culpas pasa, en efecto, por una situación angustiosa y de grave peligro, pero de la que al final salen salvadas y definitivamente redimidas[317]. La vida y las circunstancias redimen a esas mujeres culpables. Hitchcock pone de manifiesto sus pecados y perfidias, se las enrostra hasta el punto de colocarlas en situaciones límites, pero al final destaca que hay males mayores que son precisamente los que las amenazan y que dejan a sus culpas en lugares absolutamente secundarios. Por el contrario, en el caso de Marion Crane esa mecánica se invierte. Ella, es una oportunista ladrona que comete su crimen para satisfacer el capricho de casarse con su novio. Al principio tiene suerte. Abusa de la confianza de su jefe porque sabe que es apreciada por él. Es afortunada, a pesar de que la torpeza con la que comete su crimen no tiene límites. Su jefe la sorprende saliendo de la ciudad, pero no le pasa nada; un policía la interviene y sospecha de ella, pero la chica tiene la desfachatez de cambiar de vehículo delante de él. Cuando es descubierta, sigue teniendo suerte: su jefe es un buen hombre que no quiere denunciarla, por lo que contrata a un detective privado para convencerla de devolver el dinero y no tener así que recurrir a la policía. Marion tiene una singular conversación con Norman Bates y termina de convencerse de la tontería que ha hecho, por lo que decide devolver el dinero. Es evidente que Marion conoce quién es su jefe, sabe lo decente que es porque luego de tomar su decisión de corregir su delito, actúa con auténtica relajación. Sabe que devolviendo el

dinero nada le pasará. Marion Crane se redime y es en el preciso momento del disfrute de dicha redención, que ella es "castigada" por su delito. Por supuesto que el asesinato de Marion se da por un desequilibrio mental de su asesino que no tiene idea del robo del dinero; sin embargo, en la psicología hitchockiana, que asume además la historia contenida en la novela de Robert Bloch, la chica está sufriendo un castigo, a pesar de su arrepentimiento.

Tengamos en consideración los elementos irónicos que están presentes en el momento del asesinato de Marion. Ella ha llegado al motel Bates en medio de una tormenta. Está sucia, cansada, hambrienta y con frío. Todas esas sensaciones son consecuencia de su arrebato delicitivo; todas ellas son el costo normal de su propia irresponsabilidad; todas, combinadas, le producen una evidente sensación de angustia. Irónicamente, ella, que desde que cometió el hurto comenzó a mostrar signos de arrepentimiento, alcanza a ver la luz definitiva minutos antes de ser asesinada, cuando tiene una breve pero profunda conversación con Norman Bates. *"Todos nos volvemos un poco locos de vez en cuando, ¿no te ha pasado?"*, le pregunta el joven Bates a Marion, a lo que ella asiente, para luego añadir que algunas veces uno se mete deliberadamente en trampas de las que es difícil salir. Si bien esa conversación se torna extraña en tanto Norman parece alterarse cuando Marion le sugiere internar a su madre en un asilo para enfermos mentales, lo cierto es que la chica termina decidiéndose a devolver el dinero. Cuando ya está sola, aunque observada por un agujero por Norman, Marion hace sus cuentas y ve cuánto es lo que le falta para completar la cantidad original que robó. Ve con tranquilidad que no es mucho. Entra a la ducha y abre la cañería. Ya ha comido, se está calentando y se está aseando. Pronto dormirá y al día siguiente devolverá el dinero. La redimida muchacha está gozando de eso. Está experimentando la liberación de su conciencia. Todas las sensaciones derivadas de su crimen están siendo corregidas: la suciedad, el frío, el hambre y el cansancio. Para Marion el asunto ya está solucionado y está feliz por ello. Aquellos chorros de agua caliente que abrazan su desnudo cuerpo, representan también la desinfección de su conciencia. Su cuerpo y su alma se purifican con la humeante ducha que la abriga y la limpia a la vez. Su remordimiento la ha llevado a dicho punto y de ahí en adelante, todo aspira a ser

tranquilidad.

Quizás los tormentos de Norman, amonestado y atrapado por su madre, hayan sido más convincentes para la decisión de redención que toma Marion, que la propia conversación con el muchacho. Norman vive en una trampa, mientras que Marion se ha metido en una por su oportunista egoísmo e irresponsabilidad. Cree que es fácil salir de la trampa y en cierta forma tiene razón, pero no cuenta con la presencia de aquella figura amenazante que termina por quitarle la vida. Hitchcock, siguiendo la obra de Bloch, mata a la protagonista de la historia en la mitad de la película. Aquel giro totalmente inesperado funciona como una fuerza de choque en los espectadores, quienes de inmediato comprendemos que la película no se trata de Marion y de su simpática redención, sino de Norman y de su terrible y enfermiza relación con su madre. ¿Está el acento de la escena del asesinato en la ducha puesto en Marion o en el de su asesina? Por lo que transcurre a partir de dicho momento, podría pensarse que se trata del segundo personaje y de las complejidades psiquiátricas de Norman. No obstante, yo considero que, siendo posibles muchas interpretaciones, la figura de Marion y la ironía de su frustrado arrepentimiento, tienen un lugar protagónico en la escena.

Allí donde el agua caliente es el bálsamo perfecto para las heridas que Marion tiene en su conciencia, los cuchillazos que recibe representan el castigo por una redención que nunca llegó a perfeccionarse. Allí donde el jefe de Marion (el directo agraviado de su crimen) y sus allegados (su hermana y su novio), sólo quieren encontrarla para ayudarla a rectificar su error, su asesino (y acaso Hitchcock y Bloch), no pretenden perdonarle su delito. Con los cuchillazos Marion vuelve al mismo estado angustioso con el que llegó al motel Bates: su cuerpo se enfría, se ensucia, se agita y agoniza. Todo ha sido en vano. Está a punto de morir y su redención sólo quedó en ella misma, Marion no pudo demostrarle a su jefe y a sus seres queridos, que se arrepintió.

El ataque del asesino, que aparece ensombrecido a través de la cortina de la ducha, parece representar la admonición de la conciencia sucia de Marion. En efecto, minutos antes de ser asesinada, Marion hace unas cuentas para recordar cuánto del dinero robado ha usado. Luego

de comprobar la cantidad, echa el papel de sus cuentas por el inodoro. Bota la basura por el desagüe, creyendo que así está eliminando la suciedad de su conciencia. La aparición del asesino, supone entonces la resurrección de esa conciencia intranquila. Como si un enfermo que está en pleno proceso de recuperación tuviera una inesperada recaída. Un retorno abrupto al infierno que vivió horas antes, desde que robó el dinero, sólo que aquellos cuchillazos de remordimiento en su conciencia, se materializan ahora en su cuerpo.

Para los espectadores, la identidad del asesino es un misterio hasta ese momento (al final de la película ya no lo es). Suponemos que se trata de la madre enferma de Norman Bates, la que minutos antes se ha referido a Marion de la peor forma. La figura es femenina, pero oscura, avejentada y seca. Absoluto contraste con el cuerpo desnudo y húmedo de Marion. La alarmante silueta es el verdugo de las culpas de Marion; el quiebre inesperado que horroriza a los espectadores con una fórmula de terror quizás nunca antes vista: la sorpresa. En efecto, los magníficos esquemas propios del terror expresionista y del clásico, en donde la sugestión y la impresión de las criaturas tenebrosas operaban como mecanismos de espanto, comienzan a perder vigencia a partir de la escena del asesinato de Marion Crane, en donde, por el contrario, la técnica del sobresalto inesperado se posiciona como un mecanismo ideal para generar terror. Mecanismo que, no obstante, con el paso de los años se fue pervirtiendo, hasta convertirse en objeto de abusos y auténticas y repetitivas falsas alarmas.

Sin embargo, Hitchcock supo ser uno de los creadores de esta técnica. La volvió a usar en la misma película, cuando minutos más tarde la misma silueta tenebrosa asesina en la escalera, también a cuchillazos, al detective Arbogast, en el momento en que el infeliz entra a la mansión Bates, al estar convencido de que Marion Crane se ha hospedado en el motel. Unos años más tarde, Hithcock repitió la técnica del sobresalto en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963), cuando Lydia Brenner descubre el aterrador cadáver del granjero, a quien las aves asesinas han devorado los ojos[318].

Corresponde también analizar la posición de Norman Bates en la escena. Él hace las veces del mirón. Observador morboso que acaso se

excita o simplemente curiosea con la desnudez de Marion. En 1960 todavía tenía vigencia el Código Hays. Hitchcock tuvo que ser muy ingenioso para lograr que una escena de desnudez parcial dure tanto tiempo. Más allá de lo que después ocurra con el personaje, esa observación clandestina, y por lo tanto prohibida, a través de un agujero, es una invitación a los espectadores a compartir el morbo en una época en la que la desnudez –incluso la parcial– era escasa. Ese morbo inicialmente erótico se transforma, por obra maestra del director, en un morbo sanguinario. Vemos cómo Marion es asesinada. No será la primera muerte que observemos en pantalla, pero sí una de las más crueles, frías y sanguinarias. Los espectadores se podrán espantar con la escena, se podrán tapar la cara y los ojos, pero con seguridad no perderán su atención y nunca la olvidarán. Es el morbo transmitido por Norman el que nos absorbe y nos hace partícipes como testigos oculares de aquella obra de arte fatal.

Y es ahí precisamente donde corresponde resaltar la música de la escena, genialmente compuesta por Bernard Herrmann. Hay que pensar que Hitchcock consideró filmar la escena sin música; felizmente lo pensó mejor. Aquellas notas agudas y desesperadas que comienzan apenas el asesino abre la cortina, son los estímulos más eficaces y acertados para el sobresalto de los espectadores. Constituyen la fusión perfecta entre el horror de Marion y de quienes no esperábamos que la “protagonista” de la historia fuera atacada a menos de la mitad del metraje de la película, y de esa forma. La música se acopla de manera extraordinaria a la escena. Los cuchillazos nunca se ven. Vemos al asesino lanzándolos contra el cuerpo de Marion, escuchamos como los filos del arma entran de manera contundente y profunda en sus carnes, destruyendo sus órganos y liberando los chorros de su sangre. Sin embargo, nunca, ni una sola vez, vemos el cuchillo hincándose en su cuerpo. La música nos lo anuncia y como su tonalidad es tan desesperada y chirriante, nosotros creemos que estamos viendo todo, cuando en realidad, sólo vemos algo y deducimos mucho.

Hitchcock luego castiga nuestro morbo. El asesinato de Marion no es algo que deba producirnos interés, pareciera decirnos cuando la pobre muchacha extiende su mano pidiéndonos ayuda. Como no se la

podemos dar, se agarra de una de las cortinas y luego muere cayendo sobre el piso. Ya el asesino se ha ido y todo está tranquilo. La muchacha yace muerta mientras que su sangre se mezcla con el agua caliente que antes tanto la satisfacía y se pierde en el desagüe. Marion muere con los ojos abiertos. Se nos enfoca uno de ellos. Sabemos que está muerta pero pareciera que esta vez nos mirara y observara con reprobación nuestro morbo.

*Psicosis* es una película antológica y poderosa. Los espectadores discurren un camino accidentado y repleto de giros argumentales. Subyace en la historia un complejo estudio psicológico sobre la culpa y el castigo.

# THE BIRDS

**The Birds (Los Pájaros)** ***es una película de terror inspirada en la novela corta del mismo nombre de la escritora británica Daphne Du Maurier[319]. Aunque no fue la primera película de Tippi Hedren, es la que la llevó al estrellato.***

***En la comunidad californiana de Bodega Bay, bandadas de aves de diferentes especies, invaden la ciudad y atacan ferozmente, sin ninguna explicación, a sus aterrados pobladores.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Producción: | Universal Pictures |
| Año: | 1963 |
| Guion: | Evan Hunter |
| Intérpretes: | Tippi Hedren (Melanie Daniels), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Veronica Cartwright (Cathy Brenner) |
| Duración: | 119 minutos |
| País: | Estados Unidos |

**El hallazgo del cadáver de Dan Fawcett en *Los Pájaros:***

*El macabro descubrimiento del cuerpo de un granjero, vorazmente atacado por tenebrosos pájaros, se convierte en la evidencia irrefutable de la verdadera peligrosidad de aquellas enigmáticas criaturas.*

Melanie Daniels es una joven engreída y superficial de la alta sociedad de San Francisco; una *playgirl* acostumbrada a salirse con la suya para satisfacer sus banales deseos de diversión. Melanie conoce a Mitch Brenner, un joven abogado penalista, en una pajarería en el centro de San Francisco. Mitch, de formación conservadora, pone en su sitio a Melanie luego de que ella intenta embromarlo. Atraída por su amonestador, Melanie decide tentar un nuevo acercamiento regalándole una pareja de tórtolas que Mitch estaba buscando para su hermanita Cathy. Al enterarse de que Mitch ha ido a pasar el fin de semana a su casa en Bodega Bay, resuelve llevarle los pájaros.

Apenas Melanie llega a Bodega Bay, sucesos muy extraños comienzan a ocurrir. Una gaviota la ataca mientras navega por la bahía; otra se estrella contra la puerta de la profesora Hayworth, antigua pretendiente de Mitch; una bandada de pájaros acomete contra un grupo de niños que habían acudido a la casa de los Brenner para celebrar el cumpleaños de Cathy; y en la misma casa, durante la noche, decenas de aves la invaden metiéndose por la chimenea y

agrediendo a Melanie y a la familia Brenner.

Lydia, la madre de Mitch, es una viuda dominante y recelosa. Ha sufrido mucho con la muerte de su esposo, cuatro años antes, y, en palabras de Anne Hayworth, no soporta la idea de que su hijo, un joven que ya se aproxima a la madurez, la abandone al relacionarse con cualquier mujer. La visita de Melanie a Bodega Bay ha sido entonces muy perturbadora para Lydia, quien no ve con simpatía el acercamiento a Mitch de la frívola jovenzuela de la gran ciudad. Además, Cathy, su púber hija, está encantada con Melanie, lo que la insatisface aún más. Para empeorar las cosas, el doble ataque de los pájaros a su residencia, la inexplicable turbación de las tórtolas que aquella extraña ha traído a su casa y la sorprendente falta de apetito de sus pollos, tienen a Lydia en un terrible estado de alteración nerviosa.

Lydia se ha enterado de que los pollos del granjero Dan Fawcett tampoco quieren comer, por lo que a la mañana siguiente al ataque de los pájaros, decide hacer una visita a Fawcett. Toma su camioneta y la conduce hacia la granja de su vecino. Estaciona en el frente de la granja, saluda a George, el peón de Fawcett que anuncia no haber visto todavía a su patrón, pero supone que está dentro de la casa. Camina hacia la entrada de la vivienda, golpea la puerta y como no recibe respuesta, ingresa circunspecta. *"Dan, ¿estás en casa?"*, pregunta algo inquieta[320]. Observa un juego de tazas quebradas que cuelgan de un mueble. Su expresión de sobresalto y el movimiento compulsivo de su mirada, nos permiten comprender que Lydia, quien apenas unas horas antes sufrió la invasión de unos pájaros en la sala de su casa, está asociando dicho ataque con aquellos misteriosos hallazgos.

La señora Brenner hace una revisión rápida de la sala. Sospecha que algo terrible ha ocurrido. Apenas se oyen sus suaves pisadas cuando camina lentamente por el largo pasadizo que lleva hacia los dormitorios. Llega al final del corredor y con ello al último cuarto, se asoma con precaución, pero es impactada por un repugnante espectáculo: ve una pintura torcida y cuyo vidrio protector está destrozado[321]; justo enfrente, hay una gaviota muerta e incrustada en el vidrio de la ventana y un adorno roto que contiene unos pájaros

disecados[322]. Lydia sigue girando la mirada hasta ver a otra gaviota que yace muerta sobre la cómoda, así como un cuervo encima de la cama deshecha y picoteada, donde también reposa un zapato viejo con manchas de estiércol de ave, acaso una improvisada arma de defensa de Fawcett. Otra ventana quebrada y otras cortinas raídas; otro cuadro torcido y una lámpara de mesa que está inclinada. Algunos libros sobre la cama, uno de ellos abierto, indican que el granjero probablemente estaba leyendo y no dormía cuando sucedió el ataque[323].

Luego Lydia baja la mirada y ve dos pies ensangrentados que siguen a un pijama picoteado, todo ello sobre un piso que acusa más violencia, con vidrios y objetos esparcidos. Expresando angustia, se inclina hacia adelante, para comprobar que, detrás de la puerta, Dan Fawcett yace muerto; su cadáver se encuentra sentado sobre una de las esquinas del dormitorio y la cámara hace dos acercamientos (tres planos en total con la primera toma): los ojos de Fawcett han sido horriblemente arrancados por los pájaros y se ve un color rojo carmesí y algunas piltrafas de tejido humano en sustitución de ellos.

La reacción de Lydia es de auténtico *shock*. Comienza a correr de regreso por el pasadizo. Lo hace con expresión de pavor y entre llantos, pero sus gemidos no son lo suficientemente fuertes como para evitar que el sonido de sus frenéticas pisadas se imponga. Sale al galope por la puerta, cruza el corredor frontal de la casa y se vuelve a topar con un confundido George. La boca de Lydia está completamente abierta, como queriendo expulsar desde lo más profundo de su ser un grito de espanto; sin embargo, no es capaz ni siquiera de gritar. El horroroso espectáculo la ha dejado sin habla. Sube a su camioneta y la enciende. El retumbante sonido del vehículo y la toma a lo lejos de éste expeliendo humo y levantando polvo y barro, finalizan la escena.

* * * * *

**Hay importantes elementos dignos de interpretación en esta escena. La imagen de Fawcett luce reposada; tiene la boca cerrada y no muestra signos de una muerte dolorosa. ¿Se cayó**

**mientras se defendía de los pájaros y se golpeó mortalmente la cabeza? Pareciera que hubiera sido así y que la extracción de los ojos se hubiese producido cuando él ya había muerto. Ahora bien, esa negritud carmesí que se posa en sus maltrechos orificios oculares, puede bien anticipar la oscuridad que invadirá el entendimiento de los pobladores de Bodega Bay, quienes no serán capaces de comprender la etiología del persistente ataque de aquellas criaturas aladas. En una posterior y bien elaborada escena del refugio en la cafetería, un ebrio clama que el fin del mundo ha llegado, mientras que una escéptica y vieja ornitóloga defiende la pasividad de las aves. Más allá de ello, Hitchcock nos mantiene completamente ignorantes del motivo del ataque, así como de la forma en la que los pajarracos se organizan para consumar su violenta arremetida**[324]**.**

Un mérito especial de la escena es el silencio con el que se nos es presentada. Hitchcock decide incrementar nuestro suspenso con un tenso mutismo. Es evidente que Lydia algo va a encontrar, pero no nos podemos imaginar qué es. El casi imperceptible sonido de las pisadas de Lydia[325] incrementa la sensación de un terrorífico vacío que resalta la incomprensión absoluta de lo que viene sucediendo, tanto de parte de ella, como de nosotros los espectadores. La lenta caminata por el corredor, nos trae como recuerdo las inacabables idas y vueltas, a través del largo pasadizo del departamento neoyorquino, que hace la señora Wilson en *La Soga* (*Rope*, 1948), mientras se ocupa de recoger la cena al final de la fiesta[326]. En ambos casos se desarrolla la angustiante inminencia del hallazgo de un cadáver, sólo que en *La Soga* tenemos la certeza de ello, mientras que la señora Wilson lo ignora; y, en cambio, en *Los Pájaros*, sospechamos junto con Lydia que algo terrible le ha pasado a Dan Fawcett, pero no estamos seguros de qué. Al final, en *La Soga* el cadáver no es descubierto sino hasta mucho después, mientras que en *Los Pájaros* el hallazgo es de inmediato.

Mención aparte merece el nauseabundo espectáculo al que se enfrenta Lydia cuando encuentra el cadáver de Fawcett. Camille Paglia, lo ha definido en su monografía sobre la película, como un "sendero surrealista de objetos"[327]. Hitchcock se aventuró a consolidar una

forma de terror diferente, con desorden, suciedad, animales muertos, muestras de ferocidad y elementos sanguinolentos absolutamente inusuales en el cine de entonces. La natural reacción, sobre todo de los espectadores de la época que no conocían ese cine de terror, debió ser de repulsión y asco. Pero hay algo más con lo que juega Hitchcock, aprovechando una debilidad tan humana como el morbo. Como se ha explicado, apenas Lydia ve el rostro atacado de Dan Fawcett, la cámara hace dos acercamientos (es decir tres tomas en total con el primer plano), a los ojos del infeliz granjero. Con estos bruscos acercamientos, los espectadores nos sentimos lanzados violentamente hacia aquella aterrorizante imagen, como si se nos dijera: "¡Aquí está; tomen! ¿Esto es lo que estaban esperando? ¡Mírenlo de cerca; mírenlo ya!" El maestro se vale de su vena sádica para deleitarse con los riesgos de nuestro propio retorcimiento moral, enrostrándonoslos con crueldad[328]. Si ver un cadáver puede resultar una perversa atracción, más aún si la muerte ha sido violenta, Hitchcock innova con el factor de la sorpresa para echar al piso y de tres porrazos nuestra sucia curiosidad.

En cuanto a Lydia, creo que de alguna manera se produce una gradual trasformación de su personaje a partir del hallazgo del cadáver sin ojos de Dan Fawcett[329]. En efecto, ella es gris, rígida y hermética y así se le muestra en esta escena, en la que lleva un abrigo plomizo que mantiene cerrado hasta el cuello y que cae tieso y áspero hasta por debajo de sus rodillas. Ésa es la figura de la madre endurecida –aunque ahora también asustada– por el devenir de los siniestros acontecimientos y por la paralela amenaza de aquella mujer extraña y desinhibida que ha capturado la atención de su hijo. Así la ha presentado Hitchcock durante todo el filme: flaca, seca, agarrotada y vertical, como una bruja ponzoñosa dispuesta a dar la batalla para proteger la enfermiza relación que tiene con sus criaturas (sus hijos). Por ello, el cierre completo de su abrigo, su mano derecha asiendo con fuerza el guante y la izquierda sosteniendo una cartera de tosca apariencia, no son sino una ilustración de la impenetrabilidad de esta recia señorona. Esa personalidad inescrutable queda evidenciada –y señalada expresamente en la película– en la visita que hace Melanie a los Brenner para cenar la primera noche y en la que Lydia ni siquiera fue capaz de tener la cortesía, como dueña de la casa, de invitar a

Melanie a pasar y ayudarle a que se quite su propio abrigo[330].

Sin embargo, cuando Lydia se choca con aquel cuadro, sin duda, grotesco –y hasta grosero–, pero aun así magnífico, del dormitorio de Fawcett, su frenética partida evidencia la pérdida parcial de aquella rigidez con la que ingresó a la vivienda de la víctima, pero la mecánica agitación de sus brazos todavía acusa el agarrotamiento de su espíritu. Quiere gritar, pero no es capaz de conseguirlo. En sus conversaciones con Truffaut, Hitchcock explica que quería representar en esta parte de la escena, el terror que Lydia no era capaz todavía de arrojar. Así, el eco de sus pisadas se hace cada vez más alto, conforme se aproxima a la camioneta, y aquel sonido ahogado de ésta cuando la enciende, simboliza la angustia contenida de la mujer. Como un grito de auxilio que es sustituido por el ruido del motor y por el humo que éste despide. El polvo y barro que se levantan desde la toma lejana del vehículo, grafican el frenetismo de Lydia y su desesperación por llegar a casa[331].

La película acierta en no tener un final claro. Si no se nos explicaron las causas del ataque de las aves, ¿por qué habría que resolverse todo tan sencillamente? Solo vemos en el colofón del filme cómo los Brenner pretenden escapar junto con Melanie, con quien Lydia termina de aliarse, de Bodega Bay en un automóvil que no sabemos si los terminará de llevar a un destino más seguro. Cada uno de nosotros, los espectadores, es dueño de pensar cómo terminará la historia.

# MARNIE

**Marnie, la Ladrona** ***es un drama psicológico basado en la novela homónima de Winston Graham. Constituyó la segunda y última colaboración entre Hitchcock y Tippi Hedren, así como la última del director con el compositor Bernard Herrmann.***

***Una muchacha con muchas fobias, ladrona y llena de traumas de infancia, genera la inmediata atracción de un empresario millonario y aristocrático que está dispuesto a redimirla.***

**Ficha:**

Productora: Universal Pictures
Año: 1964
Guion: Jay Presson Allen, Winston Graham (novela original)
Intérpretes: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Manwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar), Alan Napier (señor Rutland), Edith Evanson (Rita, la limpiadora), Mariette Hartley (Susan Clabon)
Duración: 130 minutos
País: Estados Unidos

## El robo de la caja fuerte en *Marnie, la Ladrona:*

*Luego de una cuidadosa planificación, una muchacha atormentada roba la caja fuerte de la gran empresa donde es secretaria, sin percatarse de que cerca de ella se cierne una peligrosa e inesperada presencia.*

Marnie es una mujer llena de tribulaciones. Es completamente frígida, le aterran la intimidad con los hombres, las tormentas y el color rojo. Tiene una relación tirante con su conservadora madre. Además es una ladrona habitual; con falsas identidades y disfraces, roba a sus desentendidos empleadores, para quienes es difícil después seguirle la pista.

La última de sus víctimas es el colérico Sidney Strutt, de quien el viudo y millonario publicista Mark Rutland es uno de sus clientes. Marnie va a pedir trabajo a la oficina de Rutland y éste, quien vio a la chica el día en que se produjo el robo donde Strutt, la identifica, pero aun así, extrañamente, decide contratarla como secretaria.

Rutland se siente atraído por Marnie y, poco a poco, va enamorándose de ella, hasta el punto de llevarla a la mansión campestre de su padre, donde además vive su joven cuñada, y prematura viuda, Lily. Marnie parece corresponder a esa atracción, pero tiene otros planes en mente; un viernes, en la oficina de Rutland, Marnie estudia dónde el socio de

éste guarda la clave secreta de la caja fuerte. Está en un cajón del escritorio de una secretaria de confianza.

Marnie logra hacerse de la llave de dicho cajón. La jornada ha terminado y todos se despiden; “nos vemos el lunes”, dicen animados. Marnie se encamina hacia el cuarto de baño de damas. Hay un grupo de mujeres arreglándose la cara frente al espejo; Marnie las ignora y se mete en uno de los cubículos de los excusados. Espera de pie adentro, mientras escucha cómo las féminas voces van diluyéndose hasta desaparecer. Se toma unos segundos más antes de salir del cubículo con mucha cautela. En los lavatorios, siente que ya no hay ruido en las oficinas y se atreve a salir. Observa que todo el despacho está vacío y camina vigilante mientras saca la llave, se procura una cartera más grande de su escritorio y abre el cajón donde está la clave, la que memoriza sin dificultades. Confirma siempre que no está siendo vista por nadie e ingresa a la oficina principal, donde se encuentra la caja fuerte. Una vez adentro, duda por unos segundos si cierra la puerta, pero decide mantenerla abierta, priorizando así la importancia de escuchar cualquier ruido que la alerte, antes que no ser vista. En absoluto silencio, logra abrir la caja sin complicación alguna. La cámara observa a Marnie de lejos, operando dentro de la oficina principal, mientras hurta el dinero de la caja fuerte, al tiempo que se ve el resto de la oficina, donde labora el personal administrativo, completamente vacío [ver fotograma arriba]. En pleno trabajo de sustracción de los valores de la caja fuerte, se advierte que aparece una mujer de limpieza en el espacio exterior. La mujer trapea el piso en completo silencio. Tanto la empleada como Marnie ignoran que una y otra están muy cerca. La ladrona termina su robo, cierra la caja fuerte, se acerca a la puerta de la oficina principal y se sorprende al ver a la mujer de limpieza, trabajando de espaldas hacia ella. Marnie comprueba que no hay nadie más y se descalza para no hacer ningún ruido. Coloca los zapatos en cada uno de los bolsillos de su abrigo y camina por detrás de la empleada, mientras la mira fijamente. El zapato guardado en el bolsillo izquierdo, sin embargo, comienza a deslizarse. Marnie no se percata y continúa su caminata hacia las escaleras de salida, hasta que el zapato cae de golpe al piso, rompiendo el tenso silencio que dominaba la fuga de Marnie. No obstante, el ruido de la caída no causa ninguna alteración en la

empleada, la que continúa trapeando sin inmutarse. Marnie, que se queda congelada durante unos segundos, comprueba que está fuera de peligro, levanta el zapato y huye por las escaleras, apenas un instante antes de que llegue un empleado uniformado que se acerca sonriente a la mujer de limpieza y le dice fuerte al oído, confirmándonos que ésta es sorda: *"Te estás apurando mucho esta noche, Rita. ¿Cuál es la prisa?"*; ella lo alcanza a escuchar y le responde: *"Quiero irme a la cama. Ésa es la prisa"*.

* * * * *

**Probablemente *Marnie, la ladrona* sea la película con más contenido psicológico de toda la filmografía hitchcockiana. Es verdad que en *Cuéntame tu Vida* (*Spellbound*, 1945), se hace una exploración psicoanalítica profesional del personaje protagonista y en *Marnie, la ladrona*, este ejercicio es hecho por el obsesionado amante que se aficiona con la práctica introspectiva que aplica con aparente éxito en su amada. Sin embargo, siendo dos películas muy comparables, encuentro que Marnie Edgar es un personaje más perturbador que el John Ballantyne de *Cuéntame tu Vida*. Después de todo, ambos tienen traumas de infancia, pero, por lo menos en el contexto de la narración, Marnie Edgar vive con sus demonios: el temor al rojo intenso, al frío, a las tormentas; su inquietante predisposición al robo y su frigidez digna de compasión; así como la terrible relación con una fría y rígida madre que parece despreciarla. John Ballantyne, por el contrario, es presa también de traumas, pero su subconsciente lo "protege" con una profunda amnesia que borra por completo su biografía, haciéndolo vulnerable y sospechoso de un crimen.**

Como siempre, la culpa hitcockiana es misógina. Mientras que Ballantyne es un falso culpable que termina exponiéndose como la víctima de un asesino oportunista que busca cargar en él la responsabilidad de su crimen, Marnie Edgar es una verdadera culpable, lo suficientemente "afortunada" como para favorecerse con la protección de un macho obsesionado con ella. El devenir de los hechos y los sufrimientos y angustias que vive Marnie, hacen que experimentemos un sentimiento de conmiseración y acabemos

aliándonos con ella. Se convierte así, en una especie de anti-heroína.

Precisamente, lo que hace a *Marnie, la ladrona*, la película más psicológica de Hitchcock, es la participación de Mark Rutland como aficionado a la exploración del subconsciente de su amada. En efecto, el caso de Ballantyne es resuelto por expertos; por el contrario, como se pregunta Robin Wood, ¿el de Marnie fue realmente solucionado por Mark?[332]

Una de las críticas más comunes a la película es el hecho de que Mark, quien no era psicoanalista, haya podido curar a Marnie. La observación es válida, en tanto a lo que Mark logró descubrir, pero poca es la información que se proporciona al final de la película que nos lleve a concluir que Marnie sanó por completo. Después de todo, el experimental terapeuta es un hombre casi tan enfermo como Marnie. Se obstina con ella sólo porque es una ladrona; la chantajea para que se case con él; hace lo propio con Sidney Strutt cuando éste descubre a la mujer y quiere denunciarla; y, viola a su esposa durante la luna de miel, cuando ella le rechaza, motivándola así a que intente suicidarse.

No obstante que Mark es sólo un psicólogo aficionado (habrá leído únicamente algunos pocos libros al respecto, aunque su vocación –frustrada– de zoólogo cuente algo en este aspecto), su eficaz ejercicio introspectivo, así como su implacable interrogatorio a Marnie, nos permiten saber que el problema central de ella es el desprecio que sufre por parte de su madre. Ésta fue prostituta de joven y despertaba a su pequeña hija para que desocupe el único dormitorio cada vez que llegaba a casa con un cliente. Una noche de tormenta y frío, uno de ellos, un marinero, intenta abusar de la niña, desatándose una pelea entre éste y la madre. Marnie, para defenderla, golpea con un atizador la cabeza del cliente, causándole, junto con una profusa hemorragia, la muerte. Así se explica el pavor de Marnie al color rojo, a la sexualidad, a los hombres, a las tormentas y al frío; así como la compleja relación que tiene con su dura madre.

Esto puede permitirnos comprender mejor su propensión a robar, la cual se evidencia con especial énfasis en la escena del robo de la caja

fuerte. Marnie Edgar roba, pero no lo hace por impulso, como podría ser el caso de una cleptómana. Ella sigue un método que consiste en transformarse físicamente, falsificar su identidad, mentir, ganarse la confianza de sus jefes, estudiar las debilidades en la seguridad de los valores del sitio donde trabaja, analizar su campo de acción, organizarse y ejecutar su crimen. Michele Piso encuentra una formidable e irresuelta contradicción entre el amor y el dinero en *Marnie, la ladrona*[333]. En efecto, la protagonista de la película sabe en su inconsciente que su madre era una prostituta cuando ella era niña y al sentirse despreciada por ella, procura recuperar ese amor a través de costosos regalos que consigue gracias a los robos.

En su artículo sobre la película *Psicosis* (*Psycho*, 1960), Raymond Bellour, a propósito del personaje de Marion, sostiene que el robo que ella ejecuta es una respuesta a la agresión socio-sexual que recibe del personaje de un viejo adinerado y pedante que sale al principio de la historia. Apunta además que esto explica también el comportamiento de Marnie[334], cuya histérica misandria obedece al sometimiento sexual del cual su madre tenía que ser víctima en su juventud, al punto de producirse lo que ella estimaba que era un ataque del marinero, al que termina matando para defender a su madre. Marnie ve así en el sexo y en los hombres que lo buscan, al terrible enemigo que la separó de su madre y que generó que ésta la desprecie. El robo de Marnie, es en consecuencia, una manera de vengarse de los hombres y de sus horrendos apetitos sexuales, al tiempo que de redimirse con su madre, cuyo pasado de prostituta hace que el inconsciente de Marnie, la enfoque como materialista.

Marnie usa sus atractivos físicos para encantar a sus víctimas; sin embargo, no está dispuesta a concederles un mínimo acercamiento sexual. Antes de ello, prefiere ejecutar su criminal y dulce venganza. Una buena expresión de esta situación, está dada por la escena bajo análisis. No se trata de un simple hurto. Marnie ha estudiado con precisión el escenario de su trabajo, el movimiento de sus compañeros y sus posibilidades de éxito. Con excepción de la empleada sorda, a quien con seguridad no tenía en su brújula, todo le sale a la perfección. Ese robo es una equivalencia al homicidio del marinero. No asesina a sus jefes, pero sí los golpea en un punto tan vulnerable

como su bolsillo. En sus estudios sobre el posible lesbianismo de Marnie, Lucrecia Knapp, estima que el movimiento de la protagonista, en efecto, guarda una recurrente simetría: primero estudia y manipula a los hombres, luego logra robar al patriarcado, para regresar posteriormente al espacio femenino, en donde, sin embargo, apenas encuentra el cariño esquivo de su madre[335].

Especial interés cobra también la ironía del suspenso de la escena del robo, resuelto por los problemas auditivos de Rita, la limpiadora. En el documental para video *The Trouble With Marnie* (2000) de Laurent Bouzereau, la propia Tippi Hedren se refiere a la genialidad de la escena al valorar el ejercicio de tensión y relajación que hacía Hitchcock en sus secuencias de suspenso. El primer grado de esa tensión, está dado por el silencio perturbador que acompaña a Marnie durante el robo. Los espectadores, subconsciente y correctamente, asumimos que no se nos exhibirá un crimen sin algún repentino contratiempo. Marnie no termina de decidirse si deja abierta o cerrada la puerta y nos contagia su incertidumbre. Es a partir de ese momento en que ocurre lo que siempre lograba Hitchcock en sus escenas de suspenso: los espectadores nos convertimos en cómplices de Marnie, no obstante que está robando. El segundo grado de tensión está dado por aquel plano lejano en el que Marnie ejecuta el robo creyendo que no hay nadie en la oficina, mientras que Hitchcock concede a su público el privilegio de saber que hay una mujer de limpieza que poco a poco se acerca a la ladrona. La complicidad con la que miramos a Marnie, hace que nos estresemos durante aquellos segundos en los que ella y la potencial testigo se aproximan sin saber, ambas, que están acompañadas. Luego Marnie descubre a Rita y el director sigue jugando con nosotros en un tercer grado de tensión en el que la ladrona se descalza los zapatos y los coloca en los bolsillos de su abrigo para poder salir sin ser escuchada. La cámara nos enfoca el zapato que se va deslizando del bolsillo izquierdo y nuevamente se mantiene a Marnie ignorante de lo que ocurre, mientras que la tensión del suspenso está puesta en los espectadores. Se enfoca, uno a uno, al zapato a punto de caer, a Rita la limpiadora y a Marnie que fuga caminando de puntillas por detrás de Rita mientras ésta friega de espaldas el piso. El zapato por fin cae al piso y el ruido seco del golpe no afecta a la mujer del aseo. Marnie se sorprende pero conserva la

calma y prosigue, mientras los espectadores deducimos de inmediato que la limpiadora es sorda. He ahí la relajación de la que hablaba Tippi Hedren; el suspiro definitivo ante el fin del suspenso o tensión que culmina con la manifestación de que Rita es una testigo limitada, para bien de Marnie y para el de sus cómplices espectadores.

Pero Hitchcock nos añade un colofón en la escena. Mientras que Marnie baja las escaleras, aparece el uniformado sonriente; esto apenas un par de segundos después de que levantara el zapato y continuara su huída. Se trata de una pequeña nota de suspenso, mezclada con la ironía de que, por un instante, Marnie no fue descubierta. Con el desarrollo de la historia vemos cómo los espectadores no somos los únicos cómplices de Marnie, sino también Mark, quien la protege de la cárcel y procura sanarla de sus fobias, aunque inconsecuentemente pase antes por violarla.

# TORN CURTAIN

**Torn Curtain** ***(Cortina Rasgada) fue la quincuagésima película de Hitchcock y es identificada como una de las que menos gusto le dio dirigir. Su ausencia de química con los dos protagonistas de la película y una fuerte discusión con Bernard Herrmann, quien se apartó definitivamente de este proyecto, marcando así el fin de su larga relación con el director, conspiraron contra el entusiasmo del maestro.***

***Un científico norteamericano finge desertar a su país y unirse a la Alemania comunista, con el objetivo de apoderarse del secreto de una fórmula militar defensiva de última generación.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Producción | Universal Pictures |
| Año | 1966 |
| Guión | Brian Moore |
| Interpretes | Paul Newman (profesor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (Countess Kushinska), Hansjörg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (Bailarina), Günter Strack (profesor Karl Manfred), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Ludwing Donath (profesor Gustav Lindt), Mort Mills (granjero), Carolyn Conwell (esposa del granjero) |
| Duración | 128 minutos |
| País | Estados Unidos |

## El asesinato de Gromek en *Cortina Rasgada:*

*Un escalofriante e inacabable asesinato realizado por dos inexpertos espías, nos exhibe lo realmente difícil que es matar.*

Michael Armstrong es un brillante científico estadounidense a quien se le identifica con un profundo resentimiento, por cuanto las altas autoridades de su país han cancelado su ambicioso proyecto antimisiles, al no haber sido completado exitosamente. Sarah Sherman es su asistente y prometida. Ambos se encuentran participando de un importante congreso de científicos en Copenhague y todo parece marchar bien, con excepción del incómodo asedio (al menos, eso parece) que Sarah sufre de parte del profesor Manfred, un científico de la Alemania comunista. Poco tiempo después, Michael se muestra sorpresivamente distante con Sarah y le dice que tendrá que viajar durante algunos meses a Estocolmo para desarrollar su proyecto en Suecia, rehusándose a dar más explicaciones.

Sarah descubre que Michael no viajará a Estocolmo sino a Berlín Oriental; así, arrastrada por la intuición y el amor que conserva por su novio, decide tomar el mismo vuelo, sin entender en absoluto lo que está pasando. Durante el viaje Michael sorprende a Sarah y la intimida groseramente, ordenándole que emprenda el regreso apenas aterricen y que no se atreva a hablarle. Sarah, cada vez más confundida,

observa que el misterioso profesor Manfred también es uno de los pasajeros.

Ya en Berlín Oriental las cosas se aclaran –o complican más–. Armstrong es recibido por un viceministro que anuncia que el científico ha decidido trabajar por la paz y la "democracia popular" en la Alemania comunista; luego, el propio Armstrong da una conferencia de prensa en la que sostiene que la cancelación de su proyecto es una evidencia de que en Estados Unidos las autoridades no quieren comprometerse con el fin de la amenaza atómica, por lo que se pondrá al servicio de la Universidad de Leipzig para trabajar, junto con el muy reputado profesor Lindt, en un arma defensiva que hará obsoletas a las nucleares. Hermann Gromek, es presentado a Armstrong como su guía personal, aunque casi de inmediato se advierte que se trata de un vulgar agente alemán y vigilante de todos los movimientos del científico norteamericano, quien no deja de ser sospechoso para los comunistas.

Al día siguiente, Armstrong logra burlar el seguimiento de Gromek mientras visita un desolado museo. Así, el científico norteamericano toma un taxi y se dirige hacia una granja alejada de la ciudad, golpea la puerta de la vieja casa y una mujer lo recibe algo confundida; él escribe con su pie derecho el signo π en el suelo barroso y ella, comprendiendo de inmediato la señal, le indica que su contacto es el granjero que está trabajando la tierra frente a la casa.

En su conversación con el granjero se descubre toda la verdad. Armstrong ha fingido ser un desertor. Su real objetivo, ayudado por la organización π, es el de obtener del profesor Lindt el secreto de la fórmula para completar su proyecto antimisiles y llevar así la solución final a su país. *"Sólo un científico entiende la mente de otro científico"*, explica Armstrong. Luego de proporcionarle una información sobre su contacto en la Universidad de Leipzig, el granjero vuelve a dejar al inexperto espía en la casa de la granja. En su camino, el profesor estadounidense advierte que la motocicleta de Gromek está estacionada y que el agente alemán está rondando. Armstrong corre y se mete a la casa, intenta huir por otra puerta, pero la esposa del granjero no habla inglés, así que no sabe qué responderle. Gromek

entra de inmediato y luego de un breve interrogatorio, confronta a Armstrong con el dibujo del signo π en el piso: *"Fui a una escuela nocturna, profesor y me enseñaron todo sobre π. ¡Una pequeña y sucia organización de espionaje y de escape!, ¿No podía escoger algo mejor señor agente norteamericano?"*, termina gritando y empujando a Armstrong.

Mientras comienza a utilizar el teléfono de la casa para reportar la traición del fingido desertor, Gromek le anuncia a Armstrong que irá a prisión de por vida y que la esposa del granjero será condenada a muerte. Luego, espera la conexión telefónica, en tanto intenta infructuosamente hacer funcionar su encendedor –como ya ha ocurrido en dos escenas anteriores–; de inmediato, una olla que contiene un guiso, de consistencia más bien líquida, cae sobre el teléfono y muy cerca de Gromek. La aterrorizada mujer ha improvisado un ataque, acaso para estimular al incompetente Armstrong a tomar alguna acción. Gromek enfurecido se acerca resuelto a la granjera e introduce la mano derecha en su abrigo, intentando sacar una pistola. Armstrong al fin reacciona y ataca a Gromek abrazándolo con fuerza por la espalda; lo ahorca con el brazo izquierdo y le sujeta el derecho con tanta potencia que, en la lucha, la pistola sale volando y cae sobre uno de los muebles de la cocina.

*"Ya basta, no sea estúpido. Aprendí de expertos"*, dice Gromek mientras forcejea para evitar que el ahorcamiento continúe. La mujer corre hacia el teléfono y tira con vigor el cordón para desconectarlo. Luego captura la pistola, pero advierte mirando por la ventana que el chofer del taxi está esperando, por lo que no puede utilizarla. La suerte de Gromek está echada. Más allá de que consigan su objetivo y sin haberlo siquiera conversado –mucho menos planificado– Armstrong y la esposa del granjero están de acuerdo en que no queda otro remedio que matar al agente alemán, ya que las consecuencias de su sobrevivencia serían letales para ambos y para su proyecto político.

La mujer descarta entonces el uso de la pistola, la que guarda en un cajón del mueble de cocina, del que saca un afilado y largo cuchillo. Dos tomas inmediatas captan nuestra atención: aquélla de la granjera caminando con el cuchillo con una mirada tan perturbadora, propia de una desequilibrada; y, la de ella misma blandiendo el cuchillo con

expresión de inminente ataque, pero acusando una desesperante falta de decisión y mucho miedo al no tener la certeza de que clavará el arma en Gromek o en el propio Armstrong, quien no deja de sostenerlo por detrás con ambos brazos, mientras continúa el forcejeo. Este dilema aterrador se enfatiza con la imagen del cuchillo en movimiento de vaivén. Culmina esa parte de la escena en un clímax: la esposa del granjero logra clavar la mortal herramienta cerca del cuello de Gromek[336].

Pero la pelea no acaba ahí. La mujer ha conseguido clavar el cuchillo, mas la ofensiva no ha sido mortal. El arma se ha roto en la mitad de su hoja filuda y Gromek, mal herido –y ahora aterrado–, sigue luchando, con mayor esfuerzo, por su vida. El agente comunista ha logrado girar sobre sus talones y ya puede pelear de frente con Armstrong, quien continúa sujetándole el cuello y la cara. La mujer mira a su alrededor para ver qué otra herramienta del entorno puede utilizar y escoge rápidamente una lampa que golpea con violencia, y repetidamente, contra las piernas de Gromek, que por fin cae exhausto.

Aunque seriamente herido, luego de unos segundos, Gromek –tozudo como es– se levanta con una sonrisa esforzada y hace un último esfuerzo para correr hacia la pequeña ventana de la cocina, logrando abrirla. Su objetivo es pedir auxilio al taxista, que ya espera impaciente fuera de la casa. Pero Armstrong y la granjera se le anticipan y logran cerrar la ventana antes de que el alemán grite. Gromek aprovecha esa distracción para comenzar a ahorcar con ambas manos a Armstrong. Lo hace con fuerza, con resolución. Es ésa su última oportunidad de evitar consumarse como víctima y no puede desaprovecharla. Armstrong comienza a ahogarse, pero reacciona con suficiente fuerza y cae junto con Gromek al suelo. La granjera, desesperada, mira nuevamente a su alrededor y escoge su siguiente arma: la inofensiva cocina a gas donde suele preparar sus alimentos. Corre hacia ella, enciende dos llaves de gas y abre la puerta del horno. Va presurosa hacia los dos hombres entrelazados e intenta desprender los dedos de Gromek del cuello del americano; es imposible, el ahorcamiento sigue en marcha y las manos están asidas con mucha fuerza.

De inmediato, y sin que medie una sola palabra, Armstrong y la mujer aúnan fuerzas para acercar a Gromek hacia la cocina a gas. A continuación, se suceden las siguientes tomas: el rostro exasperado de la mujer retrocediendo, mientras jala el cuerpo mal herido de Gromek; la expresión crispada del alemán luchando por su vida; la cara de Armstrong de tonalidad morada por la falta de aire; y, el horno letal a cuyas fauces se acerca el lente de la cámara[337].

Cuando Armstrong y su aliada al fin llegan a su meta, introducen la cabeza de un debilitado Gromek dentro del horno. La toma se ve entonces desde arriba. El agente alemán continúa ahorcando a Armstrong, pero sólo durante unos segundos; luego, sus dedos se desprenden del cuello del científico y se agitan evidenciando su propio ahogamiento. Los espasmos intensos de las manos comienzan a sosegarse con el paso de los segundos, hasta que la muerte de Gromek se confirma con la inmovilidad de sus dedos y la caída de sus manos.

* * * * *

**Este trabajo de Hitchcock tenía como propósito el de evidenciar lo difícil que era matar a alguien y, en general, la lentitud que podía caracterizar a una muerte. Según Spoto, esta temática fue sugerida al maestro por el guionista Brian Moore quien la había aprendido por la experiencia de su padre como cirujano y por la suya propia como voluntario durante la guerra, aunque el propio Moore habría referido que Hitchcock fue más lejos de lo esperado con la realización de esta escena[338].**

Pero el asesinato de Gromek es una de las mejores escenas de homicidios que el cine nos ha dado, no sólo por el concepto de *dificultad de la muerte* que bien desarrolla Hitchcock, sino esencialmente por las características de sus tres protagonistas, sin excluir al cuarto, el taxista, cuya desentendida presencia justifica la selección de tan particulares –y silenciosas– armas. En efecto, a la esposa del granjero no la conocemos bien, pero claramente no es una espía. Ella es sólo la esposa de un espía pero ha sido capaz de comprender cuál será su destino si se la confunde con una traidora de la Alemania comunista. Así, su resolución para acabar con Gromek va

*in crescendo* durante el desarrollo de la escena. Ella no habla nada de inglés, así como Armstrong no habla alemán; no obstante, es impresionante –y aun así del todo creíble– cómo el terror y la inminencia del peligro, los hace comunicarse instintivamente.

Armstrong, por su parte, es tan espía como Gromek científico. Tiene poca idea de lo que realmente está haciendo y sólo sabe que únicamente un científico, como él, puede obtener del profesor Lindt el secreto de la fórmula. Por lo demás es claramente un inexperto[339]. No ha sido capaz de evitar que Sarah viaje con él a Copenhague así como tampoco de que lo siga a Berlín Oriental. Es lo suficientemente inepto como para evadir a Gromek o borrar la marca que ha escrito con el pie en el piso barroso de la granja. Prácticamente a las horas de haber llegado a la Alemania comunista se descubre que es un subrepticio agente estadounidense. Obviamente, nunca ha matado a nadie en su vida; su expresión desencajada y estremecida apenas Gromek muere nos delata esto con mucha claridad. Y sin embargo, Armstrong logra vencer al agente alemán.

Esto nos lleva a Gromek y a la requerida respuesta de por qué es vencido por dos inexpertos. Lo cierto es que el alemán sí tiene experiencia, pero es claro que es un cretino. Es deliciosa la construcción de este personaje; se trata del típico ignorante, sabelotodo, presumido e impertinente. Hitchcock nos lo deja en claro desde las primeras escenas en las que importuna a Armstrong con sus recuerdos de Nueva York. He ahí la mezcla de una personalidad ridículamente pretenciosa que admira y resiente a la vez al país americano, dejando en claro ello con sus frases torpes e incómodas. Gromek, aquél vulgar hombrecillo incapaz de hacer funcionar un encendedor en cada una de sus apariciones en pantalla[340], es el mismo que cuando comienza a ser atacado por Armstrong alardea de haber aprendido de expertos. Luego, mientras Armstrong lo ahorca y apretuja, sigue fanfarroneando: *"lucharé con usted… como ustedes dicen, con un brazo en mi espalda"*. En efecto, uno de sus brazos está sujetado por Armstrong en su propia espalda; pese a eso, cada vez más soberbio, se burla de la amenaza de la granjera con el cuchillo y termina diciendo: *"Bueno, ya se divirtió… ya basta de juegos"*.

Ésa es quizás la esencia fundamental de la escena. Mientras para Armstrong y la esposa del granjero se trata de matar –cosa que nunca antes habrían hecho– y así salvar sus vidas; Gromek, pedante y antipático, concibe el comienzo[341] de los ataques de esos dos "inferiores"[342] como un divertimiento, casi una alegoría del morbo que puede producir ver cómo dos cucarachas pretenden salvarse, antes de ser aplastadas. Esta necedad de Gromek explica por qué no sigue los protocolos razonables de seguridad –o su sentido común– y concluye su comunicación telefónica o pide a gritos auxilio al taxista o, finalmente, pelea con mayor decisión, sin ínfulas ni comentarios irrelevantes que terminan por distraerle[343].

Tan formidable es la escena que Hitchcock logra involucrarnos en sus estremecedoras tomas. Despreciamos a Gromek, pero su sufrimiento nos produce escalofríos[344]. Esto se refleja tanto en el ataque de la granjera con el cuchillo, el que, al dirigirse contra el lente de la cámara, se destina, sin remordimientos, contra los propios espectadores; como en el lento y agonizante avance de los tres cuerpos hacia el mortal horno a gas, en donde Armstrong y Gromek comparten la inminencia de la muerte. Finalmente, Hitchcock, por un lado, logra convertir en unos minutos al científico Armstrong en un asesino y, por el otro, castiga la simpleza de Gromek, enrostrándole, en su lenta agonía, las consecuencias de su estúpida fatuidad.

# TOPAZ

**TOPAZ** ***es una thriller de espionaje sobre la Guerra Fría, basada en la novela del mismo nombre del afamado escritor Leon Uris. Se trata de la antepenúltima y más larga película de Hitchcock.***

***Un apuesto diplomático francés, se ve envuelto en una peligrosa operación de espionaje que tiene como objetivo obtener información sobre el apoyo militar soviético al gobierno revolucionario y comunista cubano.***

| **Ficha:** | |
|---|---|
| Productora: | Universal Pictures |
| Año: | 1969 |
| Guion: | León Uris (novela), Samuel A. Taylor (guión) |
| Intérpretes: | Frederick Sttaford (André Devereaux), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Córdoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Phillipe Noiret (Henri Jarre), Roscoe Lee Browne (Phillipe Dubois), Donald Randolph (Luis Uribe), John Forsythe (Michael Nordstrom), Per-Axel Arosenius (Boris Kusenov) |
| Duración: | 143 minutos |
| País: | Estados Unidos |

## El homicidio de Juanita de Córdoba en *Topaz:*

*Hitchcock nos deleita con un homicidio visualmente hermoso y con mucha carga emocional, al exhibirnos cómo un despechado revolucionario cubano castiga la traición de su novia, a* él *y a su propia patria.*

A comienzos de la década de los sesenta, en Copenhague, un oficial de inteligencia soviético deserta junto con su esposa e hija y, con la ayuda del agente de la CIA Mike Nordstrom, logran escapar a Estados Unidos, donde el ruso revela que su país tiene planificado colocar misiles nucleares en Cuba. Nordstrom, deseoso de obtener mayor información, pide ayuda a su amigo André Devereaux, quien funge como agregado comercial de Francia, pero quien en realidad es un espía comprometido con la causa anticomunista. La misión del francés es la de conseguir unos datos de una delegación cubana en Nueva York, liderada por el oficial Rico Parra, un uniformado que pertenece al entorno íntimo de Fidel Castro y quien se encuentra en dicha ciudad para participar en un Congreso en las Naciones Unidas.

Luego de confirmar las incursiones armamentistas soviéticas en Cuba, Devereaux decide viajar a La Habana para encontrar más detalles. Su esposa Nicole le pide no hacerlo, por miedo a lo que pueda sucederle;

pero también por celos a una amiga del francés en la isla: Juanita de Córdoba. Ella, viuda de un revolucionario, es amante de Rico Parra. Cuando Devereaux llega a Cuba, nos enteramos de que Juanita es en realidad una contraespía aliada de Devereaux, de quien también es amante. Luego de pasar una noche apasionada con él, asume la tarea de obtener fotografías de las instalaciones de misiles soviéticos en la isla.

Juanita instruye a sus leales empleados domésticos, Carlota y Pablo Mendoza, para que se ocupen de tan delicada misión, pero ellos fallan en el intento y son descubiertos por soldados cubanos, quienes los torturan de tal forma que la mujer termina por confesar que la responsable intelectual de la temeraria operación de espionaje es Juanita de Córdoba.

Rico, quien ya sospechaba de Devereaux, va presuroso a la mansión de Juanita con una cuadrilla de soldados que, armados y resueltos, invaden la residencia en busca de pruebas que incriminen a la mujer. Ella, vestida con un hermoso traje violeta, protesta desde el segundo piso y Rico, con mirada furiosa, le ordena que baje al inmenso recibidor. Juanita obedece y emprende lentamente su descenso por la alargada escalera, observando con temor a Rico, quien permanece parado en el piso adornado con enormes cuadrados blancos y negros, como los de un tablero de ajedrez. Voces de reclamo de los empleados de Juanita se escuchan procurando inútilmente que los militares no entren a determinados sitios de la casa. La viuda escucha los lamentos de sus empleados e intenta intervenir, pero Rico la detiene agarrándola con fuerza de la muñeca y acercándola hacia él, sin retirarle la mirada del rostro, con sus penetrantes ojos azules. Juanita lo observa aterrada cuando el revolucionario le pregunta si conoce a los Mendoza. La mujer responde que sí y Rico le comenta que han estado diciendo *“cosas terribles”* de ella. *“Yo no les creo. No puedo creerles”* dice el uniformado y Juanita procura defenderse diciendo que si los Mendoza han sido torturados pueden afirmar cualquier cosa. *“Yo no quiero creerles”*, sentencia con rigor Rico, siempre apretándole el brazo a su amante; sin embargo, otro revolucionario, aparece en el recibidor anunciando que han encontrado un cuarto secreto para revelar fotografías en la cocina. *“Era cierto. Operaban desde esta casa”*

dice el informante, quien luego se ocupa de llamar al aeropuerto para dar instrucciones destinadas a la captura de Devereaux.

Mientras eso sucede, Rico observa a Juanita con una mirada que mezcla pesar con decepción; ella lo mira derrotada e incapaz de decir palabra alguna. *"Ahora tengo que creerlo"*, dice con la voz quebrada el cubano, al tiempo que la cámara gira lentamente alrededor de ellos, *"las cosas que hiciste en contra de nosotros y de lo que estamos tratando de hacer. ¿Por qué?"* Juanita responde con un rapto de indignación: *"Porque convirtieron a mi país en una cárcel"*. Rico le besa con delicadeza los dedos de las manos, y la reprende nuevamente mientras le anuncia con despecho que sufrirá las mismas torturas que los Mendoza. *"Las cosas que le harán a tu cuerpo. A este cuerpo"*, dice apesadumbrado Rico bajando el brazo hacia las caderas de Juanita, quien sólo atina a mirarle con espanto. De inmediato, el impactante sonido de un disparo se escucha y el cuerpo de Juanita se dobla con fuerza hacia atrás, sostenido únicamente por los brazos de Rico. La expresión de la mujer es de dolor y sorpresa y un apagado lamento logra escuchársele antes de fallecer ante la expectante contemplación de su verdugo y salvador –pues la mata para que no la torturen–, quien baja el arma y deja caer suavemente el cuerpo de Juanita, apreciándose desde arriba cómo el color violeta de su largo vestido invade los cuadrados blancos y negros del piso, al extenderse la tela con el descenso del cuerpo de la mujer, dando la impresión de que se tratara de un gran charco de sangre, hasta que finalmente la cabeza golpea el piso.

* * * * *

***Topaz* es probablemente, el filme más injustamente subestimado de Hitchcock, no sólo por la crítica en general, sino por el propio director. Paul Duncan se refiere a él como una "película insípida y aburrida"[345]. Robin Wood sostiene que se trata de una de las películas más desiguales de la historia del cine, en la que lo mejor de Hitchcock se frota los hombros con lo peor[346]. McGilligan, por su parte, anuncia que "la película estuvo gafada hasta el final"[347]. Por el contrario, Leonard Maltin sale en defensa del filme, en el documental para video *'Topaz': An***

***Appreciation with Film Critic/Historian Leonard Maltin* (2001) de Laurent Bouzereau, llamando "ingratos" a sus más duros críticos y ensayando como explicación del poco éxito que tuvo, el que Hitchcock se hubiera puesto la valla tan alta con otras películas y también el que no existieran verdaderas estrellas (actores y actrices) que la interpretaran[348]. A propósito de ello, el propio guionista del filme, Samuel Taylor, declaró en una entrevista que Hitchcock estaba tratando de hacer algo como si tuviera a Ingrid Bergman y Cary Grant en el reparto[349].**

Lo cierto, sin embargo, es que *Topaz* es una película sólida y extraordinaria. Eugenio Trías se ha referido a ella como "una de las más hermosas e incomprendidas" de la filmografía hitchcockiana[350]. No se trata de una simple película de espionaje; es algo más complejo que ello, la temática del espionaje, muy bien desarrollada, con escenas de suspenso meticulosamente bien elaboradas y eficaces, se enriquece con el fino relato de una historia en la que la política genera todo tipo de traiciones que se entremezclan y carcomen el espíritu de sus protagonistas.

Es verdad que la primera traición es política. El desertor soviético que huye a Estados Unidos y "vende" los secretos militares de su país; la segunda, por su parte, también lo es: Uribe, el secretario de Rico Parra, roba el maletín de su comandante para que un agente de Devereaux fotografíe su contenido. No obstante, la suma de estas alevosías tiene también un matiz especialmente personal y sentimental que se refleja en la infidelidad de los personajes principales: André engaña a su esposa Nicole con Juanita, quien a su vez le es infiel a Rico con André; Nicole, por su parte, tiene un *affaire* con Jacques Granville, quien resulta siendo el líder de *Topaz*, una organización de agentes franceses que trabajan para los soviéticos (traiciona, en consecuencia, también a su país); además, Granville traiciona a su mejor amigo Devereaux, compañero de él desde la Resistencia; finalmente, Juanita, los Mendoza y sus otros empleados, son traidores también de la causa castrista.

Trías advierte muy bien esto, al calificar de premonitoria la magnífica escena en la que, en Copenhague, la hija del desertor soviético,

intentando escapar de sus acosadores, arroja al piso una hermosa figura de porcelana en la que una pareja aparece besándose tiernamente[351]. Se anticipa así el destino fatal de los protagonistas de esta película y de sus propias relaciones sentimentales, patrióticas y pasionales, como consecuencia de las componendas políticas que se superponen a ellas. No es difícil imaginar cuál es el destino final del traidor Uribe y se sabe bien que los Mendoza, Juanita de Córdoba, Henri Jarré (un agente más de *Topaz*) y Granville[352], mueren como consecuencia de esas traiciones[353].

Nuevamente Hitchcock hace confluir la belleza con el horror. No es casual que el vestido de Juanita, en la escena de su asesinato sea de color violeta; la forma tan preciosa en la que la tela se extiende en el piso cuadriculado nos alerta metafóricamente, en impresión inmediata, sobre la explosión de la sangre de la infortunada que, un día antes, juraba a su amado Devereaux que no dejaría su patria. Fue ella también la que, segundos antes de su muerte, protestaba a Rico el que Cuba haya sido convertida en una cárcel. Juanita encarna así la pasión patriótica del mensaje contrarrevolucionario de la historia, y ese "charco de sangre" simboliza el estallido de sus frustraciones, de su resentimiento, de su odio y de su amor. Pero el horror de esa pasión descontrolada que culmina en la trágica muerte de la protagonista, se combina con la visión alternativa de una flor violácea que se abre con elegante magnificencia ante la mirada desconsolada de un verdugo enamorado y traicionado.

Así como la hija del desertor soviético arroja al piso la hermosa figura de porcelana para salvar su vida y la de sus padres, Rico Parra mata y deja caer a esa bella flor, delicada y pujante a la vez, para salvarla del lento padecimiento de las infames torturas del gobierno comunista[354]. Los penetrantes ojos azules de Rico que observan con dolor cómo se abre, para luego perecer, el capullo de su amada violeta, ponen en evidencia la esencia principal de la historia, anticipada líneas arriba: el dolor de la traición y el fracaso de la pureza del amor por los contubernios políticos. Así, Rico resiente, pero ama a Juanita; la mata, pero la protege a la vez; la castiga, pero la salva de un final más desolador. Prefiere cortar de tallo aquella flor violeta, antes que permitir que su belleza (recordemos que antes de matarla alaba su

cuerpo), se pervierta con la ablación de sus pétalos.

Y este lenguaje poético, tan presente en la espléndida escena del asesinato de Juanita, no es sino el resumen de lo que se vino anunciando durante toda la película con relación al desarraigo de lo puro y hermoso por culpa de los intereses políticos internacionales. *Topaz* es probablemente la película con más recurrentes referencias a las flores de la filmografía hitchcockiana: así, mientras huye de sus captores, el desertor soviético observa con atención el delicado trabajo en porcelana fría en el que se insertan unos finos pétalos de rosa en una figura; Phillipe Dubois, el agente enlistado por Devereaux para obtener información de Rico Parra, es dueño de una florería; Michael Nordstrom lleva un arreglo floral a Nicole, la esposa de Devereaux, cuando los visita en Nueva York, dispuesto a arruinarles las vacaciones; y, varios ramos de flores son testigos de los tejemanejes de los políticos y espías que se coluden y traicionan durante toda la historia.

*Topaz* es, pues, una inquietante expresión artística de la corrupción de las relaciones humanas. Ciertamente, en cuestiones de índole política hay en la historia héroes y villanos, pero los protagonistas de la traición, son todos víctimas y victimarios. En *Topaz*, los espectadores nos deleitamos al ver cómo los fanatismos, ideologías, la Guerra Fría y la carrera armamentista, conspiran contra sus emociones y afectos más íntimos, al extremo de que un homicidio como el de Juanita, es a la vez un acto patriótico y una declaración de amor.

# FRENZY

**Frenzy** ***(Frenesí) fue la quincuagésimo segunda película de Hitchcock y también su penúltima. Fue la primera película que filmó en Inglaterra, desde*** **The Man Who Knew Too Much** ***(1956).***

***Basada en una novela de Arthur La Bern*****, FRENZY** ***es la historia de un psicópata asesino en serie de mujeres en Londres. Casi al final de su carrera, Hitchcock vuelve a la ciudad que le vio nacer, para rendirle tributo a su gente, a sus calles y a sus costumbres, con su tradicional suspenso, perfumado de aquellas maravillosas cuotas de humor negro que caracterizaban tanto a sus mejores producciones como a él mismo.***

**Ficha:**

Productora: Universal Pictures
Año: 1972
Guión: Arthur La Bern (novela), Anthony Shaffer (guión para la película)
Intérpretes: Jon Finch (Richard Ian Blaney), Alec McCowen (Inspector Oxford), Barry Foster (Robert Rusk), Anna Massey (Babs Milligan), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Margareth Blaney).
Duración: 116 minutos
País: Reino Unido

## El escondite en el camión de papas en *Frenesí:*

*Sólo el brillo de un genio puede convertirnos en ansiosos cómplices de un psicópata asesino en serie, como ocurre en la frenética secuencia del escondite en el camión de papas de esta película.*

La ciudad de Londres vive horrorizada porque un psicópata, Robert Rusk, está estrangulando a varias mujeres vecinas del comercial barrio comercial de Covent Garden[355]. Las infortunadas aparecen muertas y ultrajadas, con una corbata que, ajustada al cuello, se revela como el arma asesina. Los detectives de Scotland Yard vienen redoblando sus esfuerzos para atrapar al criminal, pero la identidad de la última víctima los ha llevado a sospechar de Richard Blaney, el hombre equivocado. Esta sería la última película en la que Hitchcock tocaría su temática favorita.

Rusk conoce al inocente sospechoso y sabe que Scotland Yard está enfocado en capturarlo. Confiado por las circunstancias y seducido por el morbo de comprometer aún más a Blaney, el asesino invita a la

novia de aquél a conversar en su departamento. Minutos más tarde confirmamos lo que la escena anterior ya nos había dado a entender: la incauta novia ha sido la siguiente víctima. El homicidio se ha producido en su departamento, en Covent Garden, y Rusk debe deshacerse del cuerpo. Entonces, se le ocurre la idea de introducir el cadáver en un costal de papas, y lo lleva sigilosamente a un camión estacionado en la acera de enfrente. Con alguna dificultad logra subir el pesado bulto a la caja de carga del camión y confundirlo con el resto de sacos.

Rusk regresa a su departamento y se recuesta en el sofá. Se encuentra jadeante y extasiado, como si hubiese llegado de un banquete que superó todas sus expectativas y satisfizo todos sus sentidos. Está agotado, pero complacido. Se sirve una copa de vino, prueba un bocadillo y espía desde su ventana la calle en donde continúa estacionado el camión de papas. Luego, un terrible descubrimiento lo inquieta de sobremanera. El asesino se agarra la solapa de su saco y advierte que su sujetador de corbatas no está. Cuando cometía sus crímenes se retiraba el sujetador y lo colocaba en la solapa derecha de su saco, para luego quitarse la corbata mortal de su cuello y utilizarla en el de sus infelices víctimas. Esta vez, el sujetador ha desaparecido.

Rusk busca el sujetador desesperado; en el sofá, en la cama, en el piso, en la ropa de la víctima. No lo encuentra. Un súbito recuerdo emerge a su consciencia: la víctima lucha por su vida sujetando la solapa del criminal y llevándose consigo el sujetador.

De inmediato, el asesino regresa al camión maldiciendo y sin tomar las precauciones de su primera incursión. Abre la caja y se sube a ella para facilitar su búsqueda. No ha terminado de desatar el nudo del saco cuando escucha que el chofer del camión se acerca. Intenta cerrar la caja de carga pero es inútil y peligroso. La situación se complica para Rusk cuando el camión se pone en marcha a velocidad. El asesino debe continuar y lo hace. Desata el nudo con dificultad y comienza a retirar las papas del saco hasta encontrar los dedos del pie de su víctima. Sigue sacando las papas para descubrir las piernas del cadáver. No es fácil debido al rigor mortis.

Rusk sufre en su desesperado intento. Jala con fuerza el cadáver, pero el rigor mortis hace que el pie de la asesinada golpee recurrentemente el rostro de su verdugo, como si la desventurada muchacha supiese defenderse mejor estando muerta que viva. El asesino sujeta la rebelde pierna del cadáver con su brazo izquierdo y, extenuado, toma unos segundos de descanso para secarse el sudor del rostro con su pañuelo; el polvo de las papas le produce el irreprimible deseo de estornudar; por fortuna –para él– el ruido del camión en marcha es su aliado.

Los movimientos del camión hacen que el asesino caiga entre las piernas de su víctima. El criminal se cubre con el saco e insulta al cadáver, exigiéndole que le descubra donde está el sujetador. Su suerte empeora, un giro brusco del chofer ocasiona que caigan un par de sacos de papas en la carretera. El coche que viene atrás evita el golpe y adelanta al camión lo suficiente como para alertar al chofer. Éste estaciona el vehículo y Rusk se oculta entre los sacos. Apenas le alcanza el tiempo para esconder también el rígido pie de la mujer muerta. El chofer sorprendido, pero sin darse cuenta de lo que realmente ocurre, cierra con seguridad la puerta de la caja del camión y emprende nuevamente su camino.

El psicópata está enfurecido y decidido a resolver de una vez el problema. Levanta todo lo que puede el costal y retira las papas que entorpecen su búsqueda. Antes de darse por vencido advierte que la mano derecha de la víctima aprieta el sujetador. Sin darse tiempo para complacencias, intenta sacárselo, pero la rigidez de la mano lo impide. Así lo descubre luego de varios intentos, que incluyen el uso de una navaja que termina por quebrarse. Entonces, Rusk escoge romper, uno por uno, los dedos de la mano que retiene celosamente el secreto de su culpabilidad. El sonido y las imágenes de los tres quiebres son estremecedores. El resultado es fructífero, el sujetador cae de la mano de la mujer muerta. Rusk vuelve a sonreír, ha triunfado sobre quien pareciera ser, aunque muerta, la más luchadora de las mujeres que ha victimizado.

* * * * *

**Hitchcock nos introduce su cuota de humor negro en esta historia**

**trágica y lo hace con tal maestría que la empresa criminal del psicópata asesino, a la vez que siniestra, se convierte cómica. Lo hace subvirtiendo nuestros valores y nuestras expectativas frente a la peligrosidad del asesino. Así, nuestro natural respeto a un cadáver se transforma, en objeto de burlas por las recurrentes torpezas del criminal. Además, el espectador se hace cómplice del asesino, no porque quiera que él triunfe al final de la película, sino porque el suspenso y el peligro se trasladan a él y a la posibilidad de ser descubierto, situación que no se desea ver materializada todavía.**

El humor negro va acompañado de otra temática recurrente de Hithcock: matar no es fácil. No sólo es difícil la comisión del homicidio, sino el ocultamiento del crimen. El proceso de la eliminación de una vida comprende así, en la mentalidad del maestro, la planificación, coordinación, ejecución y ocultación del asesinato que se comete. En la escena del camión de papas, el espectador está involucrado y comprometido con dicho proceso y así como nos inquieta y agita el escape desesperado de una víctima que es perseguida por un psicópata en un *thriller* o en una película de terror, en esta escena invertimos nuestra sensibilidad y nos ponemos ansiosamente de lado de aquel arrogante y pervertido asesino, en su propósito desesperado de recuperar el sujetador de corbatas que le delatará como el verdadero criminal.

La ironía de la pérdida del sujetador nos enrostra la vulnerabilidad del psicópata. La crueldad con la que ha cometido sus anteriores estrangulamientos, nos hace temerle y creer que sus crímenes son perfectos. Ahora sabemos que no lo son y que está expuesto al fracaso definitivo. El instante en que un Rusk desesperado observa con terror que el camión se pone en marcha, en medio de su frenética búsqueda, es una confirmación de esta sensación, con la que Hitchcock no deja de ironizar.

Hitchcock, se sigue divirtiendo con su público. Además de haber tenido la audacia de convertir al victimario en víctima de su propia obsesión y a nosotros, los espectadores, en cómplices de aquella perversa criatura, lanza luego a nuestros ojos una imagen repulsiva,

pero a la vez cómica: la rotura de los dedos de la mujer muerta. En dicha escena, Hitchcock trastorna nuestra relación con el cadáver, con la muerte, con el asesinato, con la perversidad del criminal, logrando que nos sintamos chocados, pero también divertidos con la solución final que escoge el homicida.

La infortunada mujer fallecida, tiene un rol sustancial en la escena. Ella es aguerrida, a pesar de estar ya muerta. Es irónico, pero forma parte del humor negro de Hitchcock. Aquella chica quizás dio más lucha a Rusk en su estado cadavérico que cuando inocentemente acompañó al amigo de su novio a su departamento y fue estrangulada. Aunque el objetivo de Rusk es otro en el camión de papas, pareciera que la estuviera violando: la insulta, la golpea, abre sus piernas y la toca en forma desenfrenada. El cuerpo muerto de la muchacha reacciona pateando a su victimario y no cediendo a sus forzados tocamientos. Es ésta, sin duda, la escena que le da el título a la película. El comportamiento de Rusk es delirante, violento, exaltado y frenéticamente intenso.

Se necesitaron ciento dieciocho tomas para la realización de esta escena y la fidelidad del episodio con el de la novela de La Bern, es al detalle. Spoto opina que el seguimiento preciso y detallista de la historia original evidencia la meticulosidad del estilo de trabajo de Hitchcock[356].

Al final de la secuencia, ya recuperado el sujetador, el asesino espera unos minutos más a que el chofer haga una estación de descanso en una cafetería de la carretera y se baja con cuidado del camión. Es verdad que por el momento se ha salvado, pero los espectadores ya le perdimos el respeto. Es gracias a esa escena de la película en que ya sabemos que nuestro cómplice criminal es vulnerable y torpe y así lo muestra Hitchcock en la toma final, cuando baja del camión, asustado, sucio y desastrado; encogido y hasta ridículo, como si fuera un pequeño gato herido que apenas ha conseguido salvar su vida. Todo esto se confirma más adelante, al final de la película, cuando es atrapado por la policía, a punto de cometer otro crimen.

# FAMILY PLOT

**Family Plot (Trama Macabra)** ***fue la última película dirigida por Hitchcock. El escritor Ernest Lehman adaptó a la pantalla la novela de Víctor Canning:*** **The Rainbird Pattern.** ***La película participó fuera de competición en el Festival de Cannes de 1976.***

***Una pareja de estafadores amateurs se enfrasca en la búsqueda del heredero de una importante fortuna, el que resulta siendo un peligroso criminal profesional quien, de inmediato, sospecha que quienes lo buscan lo hacen porque quieren descubrirlo.***

**Ficha:**

| | |
|---|---|
| Producción | Universal Pictures |
| Año | 1976 |
| Guion | Ernest Lehman, Victor Canning (novela) |
| Intérpretes | Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson/ Edward Shoebridge), Ed Lauter (Joseph Maloney), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Katherine Helmond (señora Maloney) |
| Duración | 126 minutos |
| País | Estados Unidos |

## El automóvil sin frenos en *Trama Macabra:*

*Una pareja de improvisados detectives confronta las consecuencias de sus incómodas indagaciones, cuando uno de los investigados manipula los frenos de su automóvil, con el objeto de que mueran en un accidente.*

Julia Rainbird es una anciana millonaria que carga con la culpa de haber obligado a su hermana, ya fallecida, a que entregue en adopción a un hijo nacido fuera de matrimonio. La anciana solterona, en su desesperación, quiere encontrar al sobrino para nombrarlo su heredero, por lo que contrata los servicios de Blanche Tyler, una falsa psíquica a quien ofrece diez mil dólares si logra hallar al sobrino.

Blanche, junto con su novio George, con quien se apoya para estafar a los incautos que creen en los supuestos poderes psíquicos de ella, resuelven cumplir la tarea de encontrar al desaparecido sobrino, con indagaciones propias de un detective primerizo.

Edward Shoebridge, el buscado sobrino, resulta siendo un peligroso criminal, quien años atrás asesinó a sus padres adoptivos y fingió su propia muerte, pero que ahora, con un nombre falso, se dedica formalmente al negocio de las joyas en San Francisco, mientras que, en forma clandestina, secuestra a personajes importantes, con la ayuda de su novia Fran, pidiendo cuantiosas sumas por sus rescates.

No obstante sus limitaciones detectivescas, George y Blanche encuentran algunas pistas de lo ocurrido, lo que les permite averiguar que Joseph Maloney, el dueño de una estación de servicios, estaría vinculado a la desaparición de Shoebridge. En realidad Maloney ayudó a Shoebridge en el asesinato de sus padres adoptivos, así como en la ficción de la muerte de éste.

George pretende comprar información de parte de Maloney sobre Shoebridge, pero él se la niega. Sin embargo, las indagaciones continúan y Shoebridge, alertado por creer que todo su pasado y presente criminal pueden ser descubiertos por estos fisgones, le encarga a Maloney eliminar a George y Blanche.

Maloney, un criminal consumado, acepta gustoso el encargo y se comunica con George respecto a la información que tiene sobre Shoebridge, indicándole un punto de encuentro en un restaurante, situado en las alturas de una montaña, para proporcionársela. George y Blanche van al local a encontrarse con Maloney y consumen algunas cervezas en la espera. Maloney llega en su automóvil al restaurante y se estaciona al lado del de George; sin embargo, no entra al local. Más tarde se le ve a Maloney alejándose del automóvil de George, mientras se limpia las manos con un trapo y se sube al suyo.

El tiempo pasa y George y Blanche convencidos de que han sido timados por Maloney, deciden regresar; se suben a su carro y emprenden la marcha en la carretera. Maloney ha vandalizado el vehículo: puede observarse cómo el líquido de frenos se desparrama, con relativa rapidez, sobre la pista que contornea la alta montaña. Ambos son víctimas del desánimo que subsigue a la frustración. *"¿A qué viene tanta prisa?"* pregunta Blanche, mientras George parece encontrar cada vez más complicado dominar el volante. La cámara muestra, en forma alternada, la visión de los tripulantes del vehículo sobre la carretera, así como la de ellos mismos. Nunca la del propio automóvil.

*"¡Ve un poco más despacio, por favor!"*, protesta Blanche, mientras se sujeta con nerviosismo de la consola anterior de la cabina. La perspectiva de la carretera sobre la que se avanza cada vez con mayor

rapidez, confirma que la situación se ha tornado incontrolable. George, con expresión consternada, sigue escuchando los reclamos de Blanche, al tiempo que procura con desesperación no perder el dominio del automóvil. Anuncia que el acelerador parece estar atascado y se agacha para comprobarlo. Blanche le ordena que pise el freno, pero el pie de George se hunde hasta el fondo, descubriendo que el peligro es peor aún. *"No funcionan"*, le responde a la mujer, abriendo inmensamente los ojos. Las tomas de la carretera vista desde el vehículo, y las de George y Blanche aterrorizados, se alternan con tanta rapidez que vuelven vertiginosa para los espectadores la experiencia de la bajada.

La carretera, sobre lo alto de una montaña, está llena de curvas. Una caída al precipicio es inminente. Blanche, sin poder controlarse, sujeta con fuerza la corbata de George, como si solucionara el problema sólo por el hecho de hacerlo. *"¡No me agarres a mí. No soy yo, los frenos no funcionan!"*, le dice enfadado a la mujer. Blanche, casi en shock, anuncia que las nauseas la dominan y sigue jalando de la corbata a George, quien reclama, mientras procura mantener la conducción del automóvil, que lo está ahogando. Blanche grita y le pide que haga algo, pero el vehículo avanza cada vez a mayor velocidad y nuevamente la visión de la carretera sólo anuncia peligros: curvas estrechas, precipicios y otros carros que se abalanzan mientras que el de George pasa de un carril al otro.

Blanche continúa chillando y levanta las piernas sobre el cuerpo de George. Él resopla de impotencia y le ordena a la mujer que jale el freno de mano. Ella intenta hacerlo pero es inútil: está atascado. Blanche se rinde y abraza con fuerza a George, limitando su capacidad de maniobra. Blanche observa, en una curva, la inmensidad del precipicio y vocifera con más fuerza. Se agarra la boca, se tapa el rostro y se zambulle en el asiento, poniendo los pies hacia el techo del carro. George la empuja con fuerza y continúa manejando.

El avance sobre la carretera es cada vez más veloz. George lucha contra la velocidad, las curvas, el precipicio, los otros vehículos, a los que pasa rozando y contra la propia Blanche, quien, inconscientemente, parece que lo atacara cómo si él fuera el culpable

de semejante situación. Blanche no le hace ningún caso y se pasa al asiento de atrás y aprieta con ambas piernas el cuello de George. Éste las retira y atraviesa con el carro un grupo de motocicletas y automóviles que están en el camino. El terreno es un poco más llano en dicho punto y George anuncia que tiene que salir de la carretera. *"Agárrate nena"*, le dice a Blanche quien sigue apretándole el cuello y tapándole el rostro, mientras George se mete en un terreno con arbustos y obstáculos que poco a poco van frenando el carro, hasta que una ladera, a la que se sube, hace que el vehículo se detenga aunque quede volcado sobre su costado izquierdo. Unos segundos después, Blanche sale aturdida del automóvil, trepando por la ventana derecha y pisando el rostro adolorido de George. Él, por su parte, sale arrastrándose por el suelo, a través de la ventana izquierda.

Minutos después, Maloney, aparece en su carro, como si recién acudiera a la cita, pero George le increpa el haber querido asesinarlos. Entonces Maloney intenta atropellar a la pareja, pero la súbita aparición de un gran vehículo en sentido contrario, lo obliga a girar el timón hacia el precipicio, al que cae, muriendo incendiado. Al final de la historia George Shoebridge y Fran son descubiertos y capturados por George y Blanche.

* * * * *

***Trama Macabra* es una película de suspenso, pero con una fuerte carga de comicidad. No puede decirse que ésa fue la forma en la que Hitchcock decidió acabar su carrera, porque sabido es que tenía otros proyectos en mente que, sin embargo, no prosperaron.**

La estructura argumental es muy ingeniosa: una pareja de criminales que está tras otra pareja de criminales, pero no para hacerles algún daño, sino, por el contrario, para favorecerlos. Los primeros son criminales amateurs, estafadores de poca monta y por ello son, en el fondo, los "buenos" de la historia; los segundos, a los que se suma el arisco Maloney, son en cambio peligrosos secuestradores, con antecedentes homicidas; ellos son los "villanos". Sin perjuicio de que los "buenos" persiguen inocentemente a los "villanos" sin saber a qué

se dedican, éstos, con mala conciencia, sospechan erróneamente que los buscan por sus crímenes y deciden eliminar a aquéllos. En consecuencia, los "villanos" van ahora a la caza de los "buenos" y el juego del "gato y el ratón" se torna circular en la narrativa del filme.

Una de las manifestaciones de este juego, está dada con maestría en la escena del automóvil sin frenos. Se trata de una magnífica escena de fino suspenso, en la que, por añadidura, el humor más absurdo se suma para el deleite del público. El suspenso comienza cuando George y Blanche suben a su automóvil, ignorantes de lo que hizo Maloney minutos antes. Por el contrario, los espectadores sí lo sabemos. Confirmamos nuestras sospechas al ver, inmediatamente después, que el carro está perdiendo un líquido. Maloney no sólo ha manipulado los frenos para que no funcionen, sino que además ha hecho lo propio con el acelerador para que quede atascado y el vehículo embale descontroladamente.

El suspenso se mantiene desde el privilegio que, como siempre, Hitchcock le da a los espectadores para que conozcan algo que los protagonistas ignoran. Ese carro va a tener problemas. Además, George y Blanche están fastidiados y algo adormilados por las cervezas, por lo que su capacidad de reacción no va a ser inmediata. Blanche cree que su novio marcha a prisa y comienza a increpárselo. Él parece ya comenzar a inquietarse, pero todavía no es consciente de la magnitud del problema y procura guiar el carro con la mayor destreza posible. Cuando ambos descubren que los frenos no funcionan, el suspenso se transforma en un terror matizado de una muy oportuna comicidad.

Los espectadores sabemos bien que George y Blanche no van a morir. Salvo el caso de la muerte del simpático niño en *La Mujer Solitaria* (*Sabotage*, 1936), Hitchcock nunca ha permitido que los protagonistas buenos de sus escenas de suspenso mueran; de hecho, él mismo reconoció que la muerte de aquel niño constituyó un error que nunca se lo perdonó[357]. ¿Cómo hacer entonces para que, enterados George y Blanche de los desperfectos del automóvil, la escena, que no es corta, funcione?

En el documental para video *Plotting 'Family Plot'* (2001) de Laurent Bouzereau, el asistente de dirección de la película, Howard G. Kanzanjian explica que, en sus conversaciones con Hitchcock, éste le enseñó que la transmisión cinematográfica de la tensión que se producía en un vehículo (tren, avión, automóvil), se desarrollaba mejor si es que se proyectaba lo que ocurría dentro de dicho vehículo; situación confirmada por el propio actor Bruce Dern, quien añadió que Hitchcock le describió la escena con mucho cuidado, refiriéndole que, para que ésta funcionara, tenía que mostrar lo que sucedía entre George y Blanche dentro del vehículo y luego la perspectiva de lo que ambos veían desde el vehículo, es decir, la carretera llena de curvas y precipicios sobre la que avanzaban cada vez a mayor velocidad. La propia actriz Karen Blak se pregunta, en el citado documental, cómo lograba Hitchcock idear una escena tan sofisticada técnicamente y editarla para que pudiera finalmente funcionar ante los ojos de los espectadores, situación que además ocurría, según ella, en todas sus películas.

Ésa es la forma en la que Hitchcock consigue hacernos cómplices de George y Blanche. Sabemos que ellos se salvarán de los peligrosos precipicios y sinuosas curvas; sin embargo, ninguno de los dos lo sabe y Hitchcock nos enfoca sus reacciones como subrayándonos su terror frente a tan amenazadora experiencia. Después de todo, como ya se ha dicho precedentemente, tanto George como Blanche son, en síntesis, unos simpáticos delincuentes que, comparados con los otros tres (Shoebridge, Fran y Maloney), terminan presentándosenos como los héroes de la historia.

Hitchcock nos mete en el carro con ellos y nunca nos lo muestra durante la escena. Somos directos testigos de los estrépitos y contorneos de Blanche y de la impotencia de George quien se enfrenta al saboteo de su vehículo y a las consecuencias de ello, así como a la histeria descontrolada de la mujer. También, como si estuviésemos sentados en primera fila con ellos, se nos muestra la carretera llena de inesperados giros, barrancos y despeñaderos, árboles, arbustos, elevaciones y otros vehículos en el mismo sentido y en el contrario, que tienen que ser evadidos con la máxima destreza por George, quien parece haber llevado a la realidad un juego mecánico de obstáculos.

Es evidente que Hitchcock pone en los últimos héroes de su filmografía, una dosis de candidez, simplicidad y torpeza que se maneja muy bien con la comedia absurda. Después de todo, si ya sabemos que ni George ni Blanche van a morir, qué mejor forma de hacer eficiente la exposición de su terror que subrayándola con comentarios y movimientos absurdos.

Blanche arranca carcajadas con su comportamiento. Pretende que George les salve, pero entra en un estado de histeria tal que ataca al pobre hombre en ese intento. Le jala la corbata, le pega, lo ahorca, se pone de cabeza, le pone las piernas entre la cara, le tapa los ojos, se monta encima de él. George sólo puede protestar verbalmente, pues tiene las manos ocupadas en una tarea de la que dependen sus vidas, he ahí la comicidad: Blanche, debido a su estado histérico, puede hacer lo que sea con él, pues éste tiene las "manos atadas". Allí donde Blanche nos hace reír, George también nos divierte con sus expresiones de fastidio contenido por los ataques de su novia. Todo ello, junto con la tensión que nos aferra a las butacas, al compartir con ambos la experiencia de la velocidad desbocada en las alturas de una montaña.

Sin duda, los toques de comedia absurda utilizados por Hitchcock en la escena del automóvil sin frenos, son singulares en su filmografía y fueron prestados del género *screwball*[358]. Todos esos jaloneos y enredos físicos a los que George es sometido por Blanche, son propios de aquel género. McGilligan ha calificado esta escena como *"el momento de comedia más absurdo de toda la carrera de Hitchcock"*, resaltando cómo el director animaba a exagerar a los actores y subrayaba, respecto del pisotón que Blanche le da a George en la cara cuando ya el carro estaba detenido, que estaban rodando un "disparate"[359].

George se sobrepone a las circunstancias. Una vez más, Hitchcock hace que la solución esté en las manos de un hombre quien termina siendo el salvador de la mujer desesperada. Con lo poco que le resta de tranquilidad, George concibe la estrategia de ser frenado por los arbustos y obstáculos de un campo. *"Agárrate nena"* le recomienda a su protegida, antes de lograr su cometido. El vehículo, como ya se

informó, cae sobre su costado izquierdo, pero no de forma grave. Blanche sale de él por la ventana derecha, pisoteando el rostro de George, mientras que éste se arrastra por el suelo, a través de la ventana izquierda. Continúa la comedia. *"Las mujeres siempre pisan a los hombres"*, le dijo Hitchcock a Bruce Dern, según afirma este último en el ya mencionado documental. Luego, Dern alaba la creatividad de Hitchcock, quien habría definido la salida de ambos del auto diciendo que mientras que George era un gusano, Blanche era un pájaro[360].

*Trama Macabra* no fue la última película que Hitchcock quiso filmar, pero sí fue, quizás una manera ligera y divertida de terminar su filmografía. El maestro estaba ya cansado e hizo un último esfuerzo por acercarnos a su cine de entretenimiento.

# ÍNDICE

Prólogo
Introducción
The Pleasure Garden
The Lodger: A Story Of The London Fog
The Ring
Downhill
The Farmer's Wife
Easy Virtue
Champagne
The Manxman
Blackmail
Elstree Calling
Juno And The Paycock
Murder!
The Skin Game
Mary
Rich And Strange
Number Seventeen
Waltzes From Vienna
The Man Who Knew Too Much (1934)
The 39 Steps
Secret Agent
Sabotage
Young And Innocent
The Lady Vanishes
Jamaica Inn
Rebecca
Foreign Correspondent

Mr. And Mrs. Smith

Suspicion

Saboteur

Shadow Of A Doubt

Lifeboat

Spellbound

Notorious

The Paradine Case

Rope

Under Capricorn

Stage Fright

Strangers On A Train

I Confess

Dial M For Murder

Rear Window

To Catch A Thief

The Trouble With Harry

The Man Who Knew Too Much (1956)

The Wrong Man

Vertigo

North By Northwest

Psycho

The Birds

Marnie

Torn Curtain

Topaz

Frenzy

Family Plot

1 "Maurice Yakowar". *Hitchcock's Imagery and Art"* en *A Hitchcock Reader.* Blackwell Publishing Ltd. editores, 2009, segunda edición, Oxford. Editado por Marshall Deutelbaum y Leland Poague. Página 29.

2 Como ya ha sido explicado en la introducción de este trabajo, la segunda película de Hitchcock, *The Mountain Eagle* (1926), es considerada una película perdida. No existe una copia de ella y nadie ha visto el filme desde fines de la década de los años veinte.

3 Algunos autores se refieren a *El Inquilino* (traducción exacta de *The Lodger*) como *El Enemigo de las Rubias* y otros como *El Vengador*.

4 El título completo de la película en inglés es: *"El Inquilino: Una historia de la niebla londinense"*.

5 Se trata, probablemente, de un guiño de Hitchcock a la manifiesta y no oculta homosexualidad del actor Ivor Novello. Sobre este tema Donald Spoto refiere que Hitchcock gustaba de gastarle bromas a Novello vinculadas a su homosexualidad, como ubicarlo en una escena estratégicamente debajo de una maceta de flores. Spoto añade: *"Ídolo de matinées o no, el misteriosamente atractivo y afeminado Novello nunca se mostró, dentro o fuera del plató, especialmente tímido con respecto a su vida homosexual. Fascinado por su franqueza, e intrigado por lo que al principio pensó que era un chocante estilo de vida, Hitchcock aprovechó cinematográficamente toda la ventaja de la buena disposición del actor. El director tenía derecho a incluir su pequeña broma"*; Donald Spoto, Alfred Hitchcock, *La Cara Oculta del Genio. El hombre que sabía demasiado del cine, de los espectadores y de sus actrices en una biografía definitiva.* Ultramar Editores, primera edición, Barcelona, 1984

6 *Hitchcock by Truffaut.* Con la colaboración de Hellen G. Scott. Simon and Schuster Inc., Nueva York, 1967, página 33.

7 Laurent Bouzereau. *Hitchcock piece by piece*. Abrams, 2010, Nueva York, página 22.

8 Patrick McGilligan, *Hitchcock. Una Vida de Luces y Sombras*, T&B Editores, Madrid, 2010, página 86.

9 Sobre el particular, sugiero revisar el posible origen de esta predilección de Hitchcock por el tema del falso culpable, en el artículo de este libro correspondiente a la película precisamente llamada *Falso Culpable* (*The Wrong Man*, 1958), página 400.

10 No hay que perder de vista que *Sospecha* es una película más popular y conocida que *El Inquilino.* Para una mejor ilustración de esta similitud, sugiero revisar el artículo correspondiente a dicha película, página 241.

11 Esa misma idea del *falso culpable* que trata de capturar al verdadero criminal la encontramos en *Atrapa a un Ladrón* (*To Catch a* Thief, 1955) y en *Falso Culpable* (*The Wrong Man,* 1957).

12 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 38.

13 Spoto. obra citada, página 114.

14 Ibídem,

15 La mayoría de los autores (entre ellos Paul Duncan – *Alfred Hitchcock. The Complete Films*. TASCHEN, 2011, página 32 y François Truffaut. *Hitchcock by Truffaut* – obra citada, página 35) consideran que se trata de una acusación de robo, al enfocarse un *flashback* recordatorio del malentendido con la caja registradora; sin embargo, Spoto y otros autores, opinan que la acusación tiene connotaciones sexuales, básicamente vinculadas a un supuesto embarazo de Mabel (Obra citada, página 109). Me inclino por esta segunda posición, ya que sólo así se justificaría la reacción de Tim al disculparse con Roddy por no hablar (¿por no decir la verdad?), ya que temía que su beca o permanencia en la escuela, corriese peligro. En efecto, la imputación de un robo bastaba con negarla, la de un embarazo o una violación

hubieran sido susceptibles de comprobación. Por otro lado, si la acusación hubiera comprendido sólo un robo, no habría motivo para que esto no haya sido manifestado claramente en la historia; situación que sí se justificaría, por las reservas de la época, con una imputación de carácter sexual.

16 Algunos minutos después, se aprecia que el interés de Mabel en acusar a Roddy, se basaba en el dinero que tenía su padre.

17 La mención a esto es importante porque parece ser lo que más dolor le causa a Roddy.

18 Sir Berwick deja en claro su repudio por una acusación que presume cierta, al cerrar con fuerza el gancho de seguridad de la puerta, luego de que su hijo abandona la residencia.

19 Patrick McGilligan nos cuenta que Hitchcock recordaba con cariño la filmación de dicha escena –más que la escena en sí misma–, ya que tuvo que grabarse a partir de la medianoche, luego de la salida del último convoy. Por eso, Hitchcock fue primero al teatro vestido, conforme a las costumbres de la época, de etiqueta y con sombrero de copa. Luego del teatro, se rodó la escena de las escaleras eléctricas con dicha vestimenta, por lo que calificó ese trabajo como "el momento más elegante de toda mi carrera como director". McGilligan – Obra citada, página 93.

20 En el plano que da inicio a la escena se muestra, sin hacer énfasis en él, otro cartel en el que está escrito: *"Why not take a season ticket?"*, que se traduce en español como "¿Por qué no compras un tiquete por toda la temporada?" Esta pregunta tiene que ser interpretada en el marco de la seducción maléfica que se da en el contexto de la escena, como se analizará más adelante. Denota una invitación a una perdición permanente de Roddy, en lugar de una escapada ocasional.

21 La escena consta sólo de dos planos fijos y un inserto. El primer plano está dividido precisamente por el inserto en el que se muestra un cartel propagandístico del metro subterráneo.

22 Una vez más, la temática favorita de Hitchcock del *falso culpable*, presente desde sus primeros filmes; esta vez, en un melodrama.

23 El significado de *to anywhere* en inglés es "adonde sea".

24 El significado de *quickest way* en inglés es "el camino más rápido".

25 El significado de *cheapest fare* en inglés es "la tarifa más barata".

26 El profesor José Carlos Huayhuaca (comunicación personal del 12 de abril de 2012), tiene una lectura diferente de la significación de estas palabras. Comparte mi premisa de que el concepto de "underground" es identificable con la invitación diabólica a la perdición de Roddy; sin embargo, considera que esta convocatoria es más bien seductora y atractiva, antes que siniestra. Su muy válida interpretación se basa en las características mercantiles del cartel ("subterráneo que va adónde tú quieras, del modo más rápido y a un costo mínimo"), precedido por la invitación de la adquisición de un tiquete para toda la temporada, que se ve en el plano inicial de la escena. Así, en opinión de Huayhuaca, Roddy no se lanza al vacío y en caída libre con el ánimo suicida y autodestructivo, sino más bien atraído por la experimentación de aquello que se le ofrece como algo novedoso y fascinante, en un mensaje que el cineasta cusqueño compara con las sugestiones maléficas de la Zorra y el Gato a Pinocho, en la película del mismo nombre (Walt Disney, 1940). Con el *know how* de un realizador, Huayhuaca me alerta de que si la intención de Hitchcock hubiera sido la de indicar la resignación a lo peor o el espanto de Roddy por su sumersión a un mundo infernal, la imagen correspondiente no hubiera sido sólo un plano general que incluye todo el escenario, sino lo hubiera enfocado también con un plano más cerrado (un plano "busto" digamos, sólo que de espaldas – ver fotografía), para resaltar su tensión y angustia. La actitud que Huayhuaca ve en nuestra escena, sería, más bien, de despreocupación liberadora, de

ausencia de seriedad, lo que contrastará dramáticamente con lo que la realidad le espera al protagonista. Considero, sin embargo, que ambas lecturas son válidas.

27 Al ver la película entera, se comprende que, en efecto, el descenso de Roddy es hacia un mundo lleno de personajes espectrales, malévolos y corruptos.

28 Debe tenerse en cuenta, para efectos de comprender y aceptar mejor esta teoría, que Alfred Hitchcock fue criado como un católico conservador, por lo que las concepciones de lo bueno y lo malo, lo celestial y lo demoniaco, estaban muy presentes en su pensamiento.

29 Las entrevistas se concedieron en 1966. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 36.

30 Hitchcock introduce un chiste en aquella romántica escena, luego de que Larita le ofrece a su pretendiente una respuesta a su proposición de matrimonio en la noche: El carruaje se detiene porque el chofer se ha quedado dormido y se ha topado con otra calesa, de manera que el comienzo del beso entre los enamorados, se interrumpe con la imagen de las cabezas de los dos caballos juntas como si también estuvieran regalándose ósculos; uno de los equinos lleva sobre la cabeza un sombrero similar al de Larita, revelándose como una yegua.

31 Se sugiere revisar a propósito de esto, el análisis de la escena del suelo cristalino en *El Inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), página 29.

32 A propósito de ello, Paul Duncan, quien también resalta el valor artístico de la escena, sostiene que *"Una vez más, Hitchcock descubrió un modo de narrar la historia indirecta pero eficazmente"*. Dunkan, obra citada, página 35.

33 El título de la película *Easy Virtue* es una expresión que en inglés quiere decir: carencia de moralidad o promiscuidad sexual.

34 Por algo la operadora empieza su interés en la conversación con una discreta sonrisa.

35 La señora Whittaker, se convierte así en la primera madre dominante de toda la filmografía hitchcockiana.

36 Robin Wood, *Hitchcock's Film Revisited Revised Edition,* Columbia University Press, Nueva York, 2002, página 242. Otras películas que abordan de una u otra manera, la temática hitchcockiana de la mujer culpable son: *La Muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), en donde la protagonista mata a un violador y luego es chantajeada por un delincuente que tortura su conciencia; *Asesinato* (*Murder!*, 1930), en la que la protagonista es la típica falsa culpable del cine de Hitchcock; *Mary* (1930), versión alemana de *Asesinato*; *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), en el que la nueva señora de Winter es presa de un sentimiento de culpabilidad, ocasionado por una celosa ama de llaves, por el solo hecho de haberse casado con su patrón; *Notorious* (*Tuyo es mi Corazón*, 1946), en donde la protagonista acepta una peligrosa misión de espionaje, para salvar la culpa de la traición que hizo su padre a su país; *El Proceso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947), en el que una enigmática extranjera en Londres, es acusada de un asesinato que acepta haber cometido, sólo para arruinar la carrera de su abogado, que se ha enamorado obstinadamente de ella; *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949), en el que la esposa de un convicto, se refugia en el alcohol para disfrazar la culpa que le acarrea el que su marido haya sido condenado por un delito que ella cometió; *Pánico en la Escena* (*Stage Fright*, 1950), en donde una actriz de teatro manipula a un psicópata para que asesine a su esposo; *De Entre los Muertos* (*Vertigo*, 1958), en la que la cómplice de un homicidio se enamora perdidamente del hombre que ha engañado un año antes, para consumar el crimen perfecto; *Psicosis* (*Psycho*, 1960), que relata la historia de una ladrona arrepentida que es asesinada antes de que pueda redimirse; *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963), en donde una mujer perfectamente asimilable al concepto de *"easy virtue"*, parece llevar consigo a un poblado, la maldición del ataque masivo de unas aves asesinas; y, *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964), en la que una mujer llena de traumas esconde en su subconsciente un homicidio cometido cuando era una niña. Wood afirma, sin embargo, que la paternidad de esta recurrencia se da con *La Muchacha de Londres*,

por el poco interés que despierta *Easy Virtue*.

37 Lesley W. Brill. *Hitchcock's The Lodger*. En *A Hitchcock Reader*, obra citada, página 82.

38 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 37.

39 En su caminata por las calles encuentra una fotografía de una fiesta de año nuevo en el crucero Aquitania y se imagina cómo pudo haber sido dicha celebración, viéndose a las parejas danzar alegremente hasta que la cámara se congela y se nos revela la fotografía del evento. La página de internet International Movie Data Base – us.imdb.com, registra dicha escena como el primer *freeze-frame shot* (conversión de una imagen en movimiento en una detenida) de la historia del cinema.

40 No se revela en la historia que este personaje sea un detective; pero, todo parece indicar que lo es, por la forma en la que se conduce.

41 McGilligan. Obra citada, páginas 103 y 104. Fue el propio Hitchcock el que relató a Truffaut el origen de la película y el que la calificó como carente de historia. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 40.

42 Téngase en cuenta el contexto de la película. Se trata de los años veinte y el que una mujer atienda bien una casa y sea buena cocinera resultaba siendo un valor indiscutible.

43 McGilligan sostiene que se trata de uno de los efectos más celebrados de la filmografía hitchcockniana y relata cómo un ayudante de cámara explicó que Hitchcock mandó a construir una copa gigante en la que colocó una lente para que fuera posible hacer una filmación nítida a través de ella. Refiere que todos creían que no funcionaría, pero al final, como la mayoría de las ideas del director, resultó exitosa. McGilligan, obra citada, página 104.

44 Su siguiente película, *La Muchacha de Londres* (1929) fue realizada tanto en versión muda como hablada.

45 El *Deemster* es el juez de la Isla de Man.

46 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 42.

47 Todo esto, se entiende, con los excesos histriónicos propios del cine mudo.

48 Wood, obra citada. Páginas 242 y siguientes.

49 John Orr. *Hitchc As Matrix-Figure: A Hitchcock Reader,* obra citada. Página 59. Curiosamente el mismo autor encuentra una atracción homosexual de Philip hacia Pete que yo no puedo percibir en absoluto.

50 McGilligan, relativiza esto y refiere que otras películas británicas pugnaban por el mérito de ser el primer filme hablado; éstas eran: *White Cargo* (1929) de J.B. Williams, con varias secuencias sonoras; *The Man in the Street* (1926), un corto de Thomas Bentley; y, *Kitty* (1929) de Victor Saville, aunque sus diálogos sólo aparecían muy al final de la película. McGilligan, obra citada, página 123. Por otro lado, cabe destacar como dato curioso que los primeros minutos de la película, en los que se muestra cómo los detectives de Scotland Yard detienen a un sospechoso, son exhibidos en forma silente, con las características propias del cine mudo, y no es sino hasta que acaba esa larga secuencia, que la película se descubre como sonora. Esquemas similares se dieron en *The Jazz Singer* (1927), la película americana de Alan Crosland, en donde las voces se escuchan sólo en las interpretaciones musicales; en *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, 1936) de Charles Chaplin, en donde el sonido proviene principalmente de artefactos técnicos como fonógrafos, radios o videófonos, para acentuar la temática del filme sobre la deshumanización de la modernidad; y, varios años después, en *Tom Jones* (1963) de Tony Richardson, en donde los primeros minutos también son en formato de cine mudo, pero con estilo de divertimento.

51 Dicha versión también se tituló *Blackmail*, pero no se encuentran copias disponibles.

52 Después se sabe que Tracy es un chantajista que incluso le ha dejado a Crewe una nota con su casera, que al artista le ha perturbado bastante.

53 Ya para entonces, la casera ha descubierto el cuerpo de Crewe y ha reportado el homicidio a la policía. Frank, el novio de Alice, y quien la vio salir la noche anterior con el artista, ha ido como detective al domicilio de Crewe y ha descubierto que su novia ha estado en la escena del crimen, al encontrar uno de los guantes de la chica e identificar el cadáver del artista.

54 El segundo falso culpable que muere en la filmografía Hitchcockiana es Caypor de *Agente Secreto* (*Secret Agent*, 1936), ver, a propósito de esto, el artículo correspondiente en la página 173 de este trabajo.

55 Hitchcock's Film Revisited. Robin Wood. Obra citada. Página 272.

56 A Hitchcock Reader. Edited by Marshall Deutelbaum and Leland Poague. *Criticism and/ as History: Rereading Blackmail* en *A Hitchcock Reader.* Obra citada, página 88.

57 Tómese en cuenta la crítica a ese tipo de mujeres por parte del tío Charlie Oakley en *La Sombra de una Duda* (*Shadow of a Doubt*), la tía gárrula en *La Soga* (*Rope*, 1948) y la insoportable señora Van Hopper en *Rebecca* (1940).

58 Aunque haya sido sólo en la imaginación de Alice.

59 *Hitchcock by Truffaut.* Obra citada, página 47.

60 Patrick McGilligan, refirió que la obra sobre la que se basa el filme, es "una mezcla de humor ligero con sublimes calamidades". Obra citada, página 126.

61 Spoto. Obra citada, página 136.

62 En sus entrevistas con Truffaut, Hitchcock reconoció que le gustaba mucho la singular mezcla de humor y tragedia de la historia teatral. *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 48. Por su parte, McGilligan apunta que "gran parte de la acción de la película se desarrollaría en un solo decorado que era una réplica de la habitación del montaje teatral". McGilligan, obra citada, página 129.

63 Sorprende que siendo conocida suya, sir John pueda haber ejercido también el rol de jurado.

64 En el relato de la película se sostiene que el secreto estaba dado por el mestizaje de Fane, estigma que parece darse por sentado, en tanto la historia ni siquiera lo desarrolla; acaso esta carencia de profundidad pueda haber generado que diversos autores coincidan en que lo que Fane pretendía esconder era su homosexualidad. En efecto, se trataba de un actor afeminado y que trabajaba principalmente travestido. Sobre el particular es interesante el trabajo de Robin Wood en su capítulo sobre la homofobia hitchcockiana al ocuparse del estudio de los diferentes asesinos homosexuales de su filmografía. Wood, obra citada, páginas 336 y siguientes. Es mi opinión, por el contrario, que precisamente el hecho de que no se haya desarrollado más el concepto peyorativo del mestizaje, revelaría que ésa era una razón suficientemente aceptada en la época, para que un individuo oculte su identidad.

65 Spoto. Obra citada, página 139.

66 Yakowar, artículo citado en *A Hitchcock Reader*. Obra citada, página 25.

67 Bill Krohn. *Maestros de Cine. Alfred Hitchcock.* Cahiers du Cinéma, 2011, páginas 22-23.

68 McGilligan, obra citada. Página 138. Quizás podría señalarse, en discreta distancia de McGilligan, que la protesta es de la película en sí misma, antes que de Hitchcock.

69 La escena correspondiente de este filme está desarrollada en la página 107.

70 En inglés la película se traduce como "Ricos y Extraños".

71 Spoto, obra citada. Página 146.

72 Ibídem, páginas 146-147.

73 Este propósito de Barton de proteger a Nora ya había sido puesto de manifiesto antes de que ella subiera al tren, cuando Ben le sugiere llamar a la policía pero él descarta esa posibilidad.

74 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 57.

75 Spoto. Obra citada, páginas 142 y 143. McGilligan, en cambio, toma la versión de Frank Launder, un guionista de la British International Pictures, que sostenía como una posibilidad que el verdadero objetivo de Hitchcock era filmar *Número 17* y que fingió interés acentuado en *London Wall*, para lograr que los productores le hicieran filmar la película que él en el fondo quería. McGilligan, obra citada, página 143.

76 Esta metáfora arácnida fue usada años después por Hitchcock en la memorable escena del vaso de leche en *Sospecha* (*Suspición,* 1941), véase sobre el particular el artículo correspondiente a dicha película en la página 241.

77 Véase sobre el particular, el artículo correspondiente a la película *Downhill* en la página 43.

78 McGilligan, obra citada, páginas 143-144.

79 Krohn, obra citada, página 24.

80 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, páginas 58-59.

81 McGilligan, obra citada, página 148.

82 El líder de los espías es Abbot, un personaje simpático y permeable a las bromas, muy bien interpretado por Peter Lorre, quien al ignorar el idioma inglés, actuó fonéticamente. McGilligan sostiene que Abbott es el primer gran villano de Hitchcock, antes de que aparecieran Bruno Anthony de *Pacto Siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951) y Norman Bates de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), McGilligan, obra citada, página 161. Se trata, en efecto, un personaje implacable, pero culto y simpático a la vez, con una sonrisa contagiosa y totalmente dispuesto a divertirse con sus enemigos.

83 La música fue hecha especialmente para la película por Arthur Benjamin. La letra fue de D.B. Wyhdham-Lewis y la dirección estuvo a cargo de H. Wynn Reeves.

84 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, páginas 64 y 65.

85 La excepción de esta afirmación estaría dada por la escena de la visita de Bob Lawrence al dentista en la versión original, que en la película americana se desarrolla en un local de taxidermia con notas de un simpático humor hitchcockiano que, no obstante, no superan la tensa situación que vive el protagonista en el consultorio dental. Inolvidable y formidable es, por otro lado, la imagen surrealista y grotesca de una dentadura gigante en la toma previa de dicha escena.

86 Wood, obra citada, página 369.

87 Situaciones similares, aunque por motivos diferentes, en las que un personaje grita en medio de un espectáculo público, se dieron en otras dos películas hitchcockianas: *Los 39 Escalones* (*The 39 Steps*, 1935) y *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*, 1965)

88 Elisabeth Weis. *Consolidation of a Classical Style: The Man Who Knew Too Much;* en *A Hictchcock Reader,* obra citada, páginas 107-113.

89 Obra citada, página 112.

90 Véase, a propósito de esta referencia, el análisis correspondiente a la escena del niño con la bomba en *La Mujer Solitaria*, en la página 181.

91 McGilligan califica la escena como *"…un mosaico inolvidable, un momento realmente cumbre que se cuenta entre las grandes secuencias de toda la historia del cine".* McGilligan, obra citada, página 160.

92 En *El Número 17* (*Number Seventeen*, 1932), las escenas del descubrimiento del cadáver y la captura de los protagonistas, tienen algunos elementos de tensión, pero éstos se identifican más con el bagaje expresionista de Hitchcock.

93 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 66.

94 En concreto, recibe la ayuda de Annabella quien, no obstante que agoniza, se da el tiempo de suplicarle que huya; de Margaret en la escena bajo estudio; de Pamela, en diversas partes del filme, ya sea voluntaria o involuntariamente; y, de la hostelera que se vuelve en una incondicional aliada, al sentirse encantada con el romance que ella percibe que existe entre ambos. Este último personaje nos hace recordar a la dulce mujer barbuda de *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942).

95 Charles L.P. Silet *Through a Woman´s Eyes: Sexuality and Memory in The 39 Steps* en *A Hitchcock Reader,* obra citada, página 117.

96 Ciertamente Hitchcock quiso asegurarse de dejar eso en claro, al incluir una escena posterior en la que John le pega a su esposa cuando se entera que ella le ha regalado a Hannay el abrigo del granjero.

97 Wood, obra citada, páginas 278-279.

98 Sobre esta temática dicotómica de la dudosa moralidad de los "héroes" hitchcockianos, bien ha escrito el profesor José Carlos Huayhuaca en su ensayo *El Cine de Hitchcock: Otra Vuelta de Tuerca*, que era un ejercicio recurrente del director inglés, el manipular a los espectadores y hacerles sentir (y desear) lo que a él le venía en gana, al analizar cómo dichos "héroes" estaban llenos de traumas, vicios y complejos y, no obstante ello, terminaban ganándose la alianza de los espectadores. En *El Agente Secreto*, los espías "buenos" quedan impunes por el asesinato a sangre fría que cometen contra un infortunado inocente. *El Enigma de la Pantalla*. Universidad de Lima, primera edición, Lima, 1989, páginas 301-302.

99 Véase sobre el particular, el texto pertinente a propósito de la película *La Muchacha de Londres*, página 83.

100 La distinción también subsiste para los verdaderos culpables de ambas películas. En *La Muchacha de Londres*, Alice, la homicida y protagonista del filme, fue en el fondo una víctima del artista, a quien mató cuando intentaba violarla; mientras que en *El Agente Secreto*, el espía alemán no es otro que Robert Marvin, quien revela su frialdad cuando pretende huir en tren a Constantinopla. Al final, no se descubre el secreto de Alice y sí el de Robert Marvin, que muere luego del accidente del tren.

101 Spoto, obra citada, página 167, destaca que el valor de *El Agente Secreto*, está en la introspección del personaje de Ashenden, quien es preso de una ambigüedad moral que revela que su corazón y sus intenciones están divididos. Sostiene que Ashenden, junto con los personajes interpretados por Oscar Homolka y John Loder en *La Mujer Solitaria*, (*Sabotage*, 1936), son *"embajadores de las propias confusas y divididas lealtades internas de Hitchcock. El tema de ambos filmes –los cambios morales de las intenciones– simboliza una lucha interna dentro del propio Hitchcock"*. Por lo demás, más allá de que pueda resultar más atractivo el inexistente, aunque hipotético final sugerido, éste no hubiese calzado con la estética tradicional hitchcockiana, que postulaba "finales felices" y, en consecuencia, más comerciales.

102 Es absurdo, por lo demás, que los espías responsables de tan trascendente misión tengan un comportamiento tan ridículamente visible como los del General y Carroll, cuando lo lógico es que sean celosamente discretos y de perfil bajo. Se trata, sin duda, de un recurso de comicidad innecesario.

103 Visualmente son célebres la escena del escape de Ashenden y el General, de una fábrica de chocolates, y la escena final del accidente en el tren.

104 Spoto, obra citada, página 170.

105 Sorprende por ello la mala resolución que tiene la historia respecto a la cínica reacción de Karl cuando se entera de que Stevie ha muerto. Lo lógico hubiera sido que se consterne en grado sumo y, acaso, que como consecuencia de ello, se entregue o escape. Sin embargo, lo que él hace es pretender justificarse, sin mayores argumentos, con su esposa y luego recriminarla por un asunto doméstico.

106 Véase sobre el particular, los correspondientes artículos en las páginas 331 y 321, respectivamente.

107 *Hitchcock byTruffaut*, obra citada, página 76.

108 Spoto, obra citada, página 170.

109 Años más tarde, en la genial *A la Hora Señalada* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann, se volvería a repetir esta fórmula de acoplamiento, cada vez más intenso, de estos tres conceptos en tomas: el sujeto (el Marshall Will Kane, preocupado por conseguir a tiempo quién lo ayude a enfrentar a los asesinos que llegan a las doce); los relojes (indicando que el tren de las doce está por llegar); y, el peligro (el tren, con los criminales que buscan vengarse de Kane, acercándose al pueblo).

110 Observación que es aplicable, en general, a muchas de las escenas de las películas de Hitchcock.

111 Antes que un *collage*, se trata de una técnica de edición que significó un hallazgo hitchcockiano muy utilizado hoy en día. Lo cierto es que en la mencionada escena, Hitchcock continuaba creando la retórica que hoy llamamos suspenso.

112 La famosa escena de la muerte de Karl Verloc merece, en realidad, un análisis más cuidadoso. La mayoría de los autores coinciden en que se trata de un homicidio cometido por su inconsolable esposa. Esta posición es confirmada por el propio Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 80. No obstante, parece existir una falla que afecta la verosimilitud de esta postura. La señora Verloc sostiene el cuchillo que mata a su marido, pero no se ve ni que lo tense, ni que lo pinche contra el abdomen de él. Lo cierto es que Karl se acerca decidido hacia su esposa –la que además no parece amenazante–; no obstante, por los antecedentes de la historia, tampoco tiene sentido pensar que Karl se suicida y, menos aún resulta creíble que la punción del arma blanca haya ocurrido accidentalmente.

113 Desde el comienzo de la película queda claro que el esposo de Christine es el asesino, ya que la muerte se produce luego de una fuerte discusión en la que se revela que ambos están separados y que la actriz se dedica a disfrutar los beneficios de su fama junto con jóvenes oportunistas.

114 Ya en la primera escena de la fuerte discusión entre Christine y su esposo, se habla específicamente de un joven que es objeto de celos del marido. La herencia de Christine nos revela que se trataría de Robert.

115 En ese momento confirmamos que el asesino de Christine es su esposo, quien muy probablemente ha seguido a Robert hasta el *Tom's Hat* y que luego le ha hurtado la chaqueta de lluvia para poder incriminarlo en un futuro homicidio de su esposa. El nombre de Winny Blow es mencionado tal cual por el viejo Will, pero no aparece en los créditos de la película.

116 Cuán diferente resulta siendo este personaje, incapaz de comprender la gravedad de su situación, a la mayoría de falsos culpables de la filmografía de Hitchcock. Pensemos, por ejemplo, en Manny Balestrero de *Falso Culpable* (*The Wrong Man*, 1956), un hombre inocente destrozado por una injusta imputación de robo (ni siquiera de homicidio). En su libro *Hitchcock. Piece by Piece*, Laurent Bouzereau destaca la fresca frase que Robert Tisdall le expresa a Erica: *"Me puedo reír porque soy inocente"*, refiriendo además que lo más importante para Robert era el convencer a Erica de que era inocente. En medio de aquella maraña de

acusaciones y seguimientos policiacos, el verdadero objetivo de Robert es el de conseguir el respeto, cariño y amor de Erica y no el de probar su inocencia a las autoridades. Bouzereau, obra citada, páginas 26 y 27.

117 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 81.

118 Aquel privilegio concedido a los espectadores, es invertido, en la figura del asesino, minutos después, cuando éste cree que los policías lo están buscando y probablemente lo tengan ya ubicado, situación que le hace cometer una serie de torpezas que terminan por descubrirle. Los espectadores, y no así el homicida, sabemos que nadie sospecha del tamborero, por tener éste la cara pintarrajeada de negro.

119 Duncan, obra citada, página 75.

120 Spoto, obra citada, página 176.

121 El *voyeurismo hitchcockniano*, está presente, como sabemos, desde la primera escena de su primera película *El Jardín del Placer* (*The Pleasure Garden,* 1925), en la que un vivaracho veterano se acomoda un monóculo para disfrutar mejor las piernas de unas alegres bailarinas. Se aprecia también en *Downhill* (1927), cuando el joven injustamente acusado de un abuso sexual, es testigo del comportamiento del verdadero culpable, en la tienda de la chica; y, cómo no, en *Psicosis* (*Psycho,* 1960), con la enfermiza vigilancia que hace Norman Bates en el baño de su víctima.

122 Dos escenas cómicas en particular son dignas de remembranza. La primera es la de la entrevista entre Robert y su abogado. Pareciera que el letrado no tuviera ninguna confianza en sus habilidades de litigio y creyera que parte de su trabajo es trasladarle sus aprensiones y miedos a su cliente. La segunda es aquélla que se desarrolla justo antes de comenzar el *travelling* en el Grand Hotel: el viejo Will le pide a un mesero que les traiga dos tazas de té y éste, advirtiendo acaso la apariencia alcohólica del anciano, le pregunta si las quiere al tiempo, ante lo que Will responde entre confundido e indignado que lo que quiere es té.

123 Spoto, obra citada, página 176.

124 McGilligan, obra citada, página 186.

125 Wood, obra citada, página 73.

126 Duncan, obra citada, página 79.

127 Patrice Petro. *Rematerializing the Vanishing "Lady": Feminism, Hitchcock, and Interpretation* en *A Hitchcock Reader*, obra citada, página 132.

128 *Hitchock by Truffaut*, obra citada, página 87.

129 La caminata del personaje fue inspirada por un valse alemán. Antes de ello, Laughton no quería que se le filme más que en tomas cercanas. *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 88.

130 Patience en español significa "paciencia".

131 Maurice Yacowar. *Hitchcock's Imagery and Art*, en *A Hitchcock Reader,* obra citada, página 25.

132 La primera película basada en una novela de la referida escritora fue en *La Posada Jamaica* (*Jamaica Inn*, 1939). Véase artículo correspondiente en la página 207

133 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 93.

134 Spoto, obra citada, páginas 215-216.

135 Llama la atención la posición de diversos autores sobre el supuesto lesbianismo de la señora Danvers. Sobre el particular, Lucretia Knapp cita a Robin Wood en *The Queer Voice in Marnie* en *A Hitchcock Reader*, obra citada, página 304, quien indica que el enamoramiento era tan profundo que el ama de llaves idolatraba a su patrona aún estando muerta. La verdad es que la fascinación está tan expresamente establecida desde el primer instante en que se

desarrolla el personaje, que el origen lésbico de dicho enamoramiento resulta intrascendente.

136 Es divertida la explicación del nombre que hace el propio ffolliott. Enrique VIII decapitó a uno de sus antepasados y la esposa de éste eliminó la "F" mayúscula en señal de protesta y para conmemorar el hecho.

137 En dicho momento se origina una secuencia de persecución que comienza con el escape del asesino en el medio de un bosque de paraguas utilizados por los curiosos asistentes a la conferencia, e incluye el reencuentro de Jones con Carol y su amigo ffolliott, un periodista inglés de ácido sentido del humor. Los tres persiguen en coche al asesino, hasta que el que conduce el chofer de éste, desaparece en medio de un desolado campo de molinos de viento. Aunque la secuencia es afamada, la considero poco lograda por las increíbles reacciones de sus protagonistas.

138 El infeliz que ha sido asesinado mientras conversaba con Jones es un doble de Van Meer.

139 A diferencia de Jones, Carol es totalmente ignorante de la verdadera identidad de su padre y por ello, ha iniciado un romance con el periodista norteamericano. La escena en la que John le propone matrimonio a Carol es muy simpática y según Spoto se basa en la propia proposición de Hitchcock a Alma. En la proa de un barco en el Mar del Norte, cubiertos como monjas hasta la cabeza, con unas mantas, John le dice a Carol: "Verás, te amo y quiero casarme contigo"; ella le contesta: "Pues bien, yo también te amo y también quiero casarme contigo"; él, muy confundido replica: "Bueno, eso acorta bastante nuestro romance". Spoto, obra citada, página 229.

140 Magnífico manejo del *McGuffin* hitchcockniano.

141 Hitchcock estaba muy orgulloso del enorme trabajo técnico que supuso la filmación de la colisión del avión en el mar. Patrick McGilligan explica que el director encargó a un piloto que sobrevolara el Pacífico "y realizara un picado con una cámara colocada en la parte delantera del avión, volviéndose a alzar en el último momento, de modo que el aparato casi rozara el agua. Luego el director mandó construir una cabina de avión con un panel de cristal en la parte delantera, donde los dos actores que interpretan a los pilotos estaban suspendidos encima de un enorme tanque de agua. Las tomas de Mantz fueron proyectadas en sendas pantallas situadas frente a los dos actores mientras el avión, situado sobre unos raíles, se precipitaba hacia abajo. Las falsas alas del avión se habían construido de tal manera que debían romperse en pedazos; se escondieron dos tanques colocados en una rampa tras sendas pantallas de papel de arroz, y en el momento crucial y con sólo apretar un botón, miles de litros de agua se precipitaron a través de las mencionadas pantallas para provocar el efecto de colisión". McGilligan, obra citada, páginas 247-248. *Enviado Especial* fue, sin duda, una película muy importante para la filmografía de Hitchcock; consiguió varias nominaciones al Oscar®, entre ellas a mejor película (curiosamente la ganadora fue *Rebecca* del mismo director), mejor guión original, mejor actor secundario (estupendo trabajo de Bassermann) y mejores efectos especiales, sin dudad por la escena de la caída del avión. En el documental para video *Personal History: Foreign Hitchcock* (2004) de Laurent Bouzereau, Peter Bogdanovich define a *Enviado Especial* como un tesoro escondido, poco conocido porque los actores no eran famosos.

142 El discurso que en una emisora de radio da John Jones en la escena final es explícito en dicho sentido; constituye un llamamiento de atención expreso al país norteamericano: "*Hola Estados Unidos, no apaguen esas luces; son las únicas que quedan en el mundo"*. Como detalladamente nos relata McGilligan, Hitchcock era uno de los artistas ingleses comprometidos con esta causa, junto con Boris Karloff, Reginald Gardiner, Robert Stevenson, Victor Saville, Charles Bennett, Ronald Colman, Errol Flynn, Charles Laughton, Vivien Leigh, Laurence Olivier, Herbert Marshall, Ray Milland, Basil Rathbone, George Sanders, Merle

Oberon y muchos otros. McGilligan, obra citada, páginas 241-242.

143 Eugenio Trías. *Vértigo y Pasión - Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Editorial Taurus, Madrid, 1998, página 55.

144 Huayhuaca. *El Cine de Hitchcock: Otra Vuelta de Tuerca* (1986); en *El Enigma de la Pantalla*, obra citada, páginas 301 y 302. Particularmente Huayhuaca hace referencia al villano de *Topaz* a quien define como *"un revolucionario cubano íntegro en sus convicciones, consecuente, limpio en su proceder"*; y, a Alexander Sebastian de *Encadenados* (Notorius), quien es presentado como *"un cándido marido, un hombre amoroso y de cortesía exquisita"*.

145 Herbert Marshall tenía una pierna de madera, producto de una lesión en la Primera Guerra Mundial, por lo que su caminar era muy singular.

146 *Hitchcock byTruffaut*, obra citada, página 100.

147 Sin duda la comedia americana de Sturges y Lubitsch también se inclinaban por esa línea.

148 Allí estaban los más grandes exponentes de dicho estilo: *Los Tres Chiflados (The Three Stooges), El Gordo y el Flaco (Laurel and Hardy),* W.C. Fields, y el mismo Charles Chaplin, quien siendo británico residía más de veinte años en Estados Unidos. Por supuesto que todos estos personajes y sus correspondientes estilos, son derivaciones del máximo referente de la comedia americana muda, extravagante y veloz que Mack Sennet produjo entre la década del diez y del veinte.

149 Spoto, obra citada, página 235.

150 Es conmovedora la forma en la que Lina le consulta a Isobel si el veneno duele. Es ésa la esencia de Lina, la mujer tímida que ahora pregunta asustada si su muerte será dolorosa, como si fuese una niña preocupada por el hincón de una inyección. Conmueve la pregunta infantil de Lina porque detrás de esa aparente inocencia, subyace la reflexión de un personaje, más bien maduro, que parece haber aceptado su inminente deceso.

151 Hitchcock continúa haciendo uso de sus efectivos recursos expresionistas. Como es bien conocido, dentro del vaso había escondida una bombilla de luz. El objetivo era el de acentuar la supuesta peligrosidad del líquido, que representaba el mortal veneno que sigilosamente llevaba en sus manos la aterradora araña en la que se había convertido Johnnie. En sus entrevistas con Truffaut, Hitchcock revela el orgullo que siente por el uso de esa técnica. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 103.

152 Spoto, obra citada, páginas 239-240.

153 En la novela, Johnnie duda en entregarle el vaso de leche y Lina es quien le insiste, arrancándole a su esposo algunas lágrimas.

154 Hitchcock le refirió a Truffaut que él no estaba muy complacido con la forma en la que terminó *Sospecha*. Su idea original era la de un Johnnie culpable a quien Lina permitía envenenarla –tal cual ocurre en la novela de Iles–, con el añadido siguiente: Lina le escribía una carta a su madre, la señora MacLaidlaw, confesándole su desesperado amor por Johnnie, pero alertándola de que era un asesino; así, cuando Johnnie llegaba con el vaso de leche envenenado, ella lo aceptaba, no sin antes pedirle a Johnnie que envíe la carta a su madre. Mientras se proyectaba la bebida de la leche y la muerte de Lina, se veía también a Johnnie dejando la acusadora carta en el buzón. Como ya lo referí, en una nota al pie anterior, Spoto pone en duda esta versión. Por otro lado, es interesante y muy válida, aunque no termine de compartirla, la posición de Truffaut sobre este tema. Él consideraba que los códigos y tabúes hollywoodenses que desaconsejaban los finales que no fueran felices, terminaron por purificar *Sospecha*, al punto de crear delicados matices en los personajes y en el producto último del filme, dejando viva la sospecha –que sirve de título para la película– sobre el personaje aparentemente redimido de Johnnie en la última escena. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada,

página 102.

155 Se trata de una licencia de la historia, en tanto la Estatua de la Libertad está en la isla del mismo nombre.

156 McGilligan refiere que para la realización de esta escena, el actor Norman Lloyd "giró colgado de un cable contra un fondo negro del estudio; el fondo se disimuló, mientras el actor simulaba su caída al tiempo que la cámara se alejaba. Fue un efecto espectacular que se consiguió tras haber sido meticulosamente planificado durante meses". McGilligan, obra citada, páginas 284-285.

157 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 105.

158 Qué diferente resultan siendo el Barry Kane de *Sabotaje* con el Robert Tisdall de *Joven e Inocente* (*Young and Innocent*, 1937); este último parece no afectarse en absoluto por lo que le está pasando y es capaz de gastar bromas sobre su propia desgracia, mientras que la lucha de Kane por probar su inocencia es desesperada.

159 La escena en la que Kane sonríe y juega con la nieta del villano es memorable.

160 En una interesante escena de la película, el villano Tobin se refiere a Kane como un joven *"Noble y puro, por eso recibe el castigo que normalmente sufren los nobles: nadie cree en él"*.

161 Norman Lloyd destaca la profundidad de la secuencia en la que aparece el tío Phillip y refiere que siempre sospechó que ella fue escrita por Dorothy Parker, por la calidad literaria que, de pronto, adquiría la película. *"Las palabras cobran importancia en dicha escena"*, afirma el anciano intérprete del villano Fry. Lloyd también pone de relieve el contenido de dichas palabras, en las que el invidente personaje hace un alegato a favor del derecho a la presunción de inocencia: *"Hitchcock no era un hombre político, no le gustaban las cosas con tono social; pero, reaccionaba ante lo que para él eran los males del mundo. Supo expresar estas ideas en dicho personaje maravillosamente"*, concluye. Es inevitable estar de acuerdo con Lloyd, quizás uno de los pocos actores sobrevivientes de la película, cuando se hizo el documental de Bouzereau. A propósito del concepto de *justicia ciega*, al que apunta Lloyd, vinculándolo con las palabras de un personaje invidente, como el tío Phillip, es también interesante ver cómo la obstinación de Hitchcock por abordar el tema del falso culpable y de su desesperada reivindicación, se observa con particular profundidad en las expresiones de aquel anciano.

162 Téngase en cuenta que los personajes de dicha escena, además de Flacucho, el Esqueleto Humano, y Esmeralda, la Mujer Barbuda, son unas siamesas, un enano y una obesa.

163 Quizás el único personaje abiertamente amargado e insensible de la película sea el enano del circo, conocido como "Comandante", quien se rebela ante la democrática decisión de no entregar a Kane y, en una línea muy divertida de la única secuencia en la que aparece, llega a sostener que se opone a las votaciones, ante lo que el Hombre Esqueleto, el líder, le espeta: *"¡Fascista!"*.

164 Los *America Firsters* pueden haber inspirado a Hitchcock para desarrollar la esencia de los personajes de los terroristas de *Sabotaje*; de hecho, antes del ataque japonés en Pearl Harbor, muchos prominentes políticos y personalidades estadounidenses, abogaban por el "no intervencionismo" de dicho país en la guerra; siendo una de sus principales figuras el aviador Charles A. Lindbergh (líder de los *America Firsters*), quien era considerado un héroe cívico en los Estados Unidos, por haber hecho el primer vuelo, sin escalas, desde Nueva York hasta París, en el famoso monoplano *El Espíritu de San Luis*.

165 Aunque en la película no se precisa si Tobin logra huir todo pareciera indicar que sí, ya que anuncia la realización de su viaje un día antes del atentado a la embarcación y no se hace ninguna referencia a que dicha partida haya sido frustrada. Tampoco se dice nada de la señora Sutton, pero es probable que sí haya sido detenida, ya que Pat debió haber dado todas las referencias de aquella conocida dama de la sociedad. Sobre Freeman no existe información

alguna.

166 Spoto, obra citada, página 249.

167 McGilligan, obra citada, página 287.

168 Por supuesto, me refiero tanto a los personajes como a la interpretación hecha por los actores.

169 Sobresaliente trabajo de Patricia Collinge (1892-1974), a quien la recordamos muy especialmente por su papel de Birdie Hubbard en *The Little Foxes* (1941) de William Wyler y como la hermana William en *The Nun's Story* (1959) de Fred Zinnemann. Collinge, amiga personal de Hitchcock escribió en *La Sombra de una Duda* la escena de la conversación en el garaje entre la joven Charlie y el detective Jack.

170 En concreto, en una de las primeras escenas en las que ambos están juntos, la joven "Charlie" le dice con risueña inocencia al asesino: *"Nosotros no somos sólo un tío y una sobrina. Hay algo más. Yo te conozco y sé que no le dices a la gente un montón de cosas. Yo tampoco las sé. Tengo el presentimiento de que dentro de ti hay algo que nadie sabe… algo secreto y maravilloso. Voy a descubrir qué es"*

171 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 111.

172 El otro sospechoso está en la costa este.

173 La expresión en inglés *"Are they?"*, ante la doble afirmación de que las viudas adineradas "están vivas" y "son seres humanos", puede tanto significar "¿Lo están?" como "¿Lo son?". Por lo que sigue a continuación de dicha expresión, concluyo que el concepto final es el de la segunda acepción; no obstante, Hitchcock bien pudo jugar a una denotación ambigua para implicar que el tío Charlie ironiza sobre sus propias víctimas.

174 Duncan, obra citada, página 98.

175 Spoto, obra citada, páginas 258-259.

176 Spoto sostiene: *"Alfred Hitchcock estaba viviendo con unos demonios interiores de lujuria y posesión, de románticas y oscuras fantasías acerca de asesinatos y de no realizados sueños sexuales. Podía ser crudo y cruel y tiránico con sus actores y veleidoso e impredecible con sus colegas. Como el tío Charlie, codiciaba la buena vida y por encima de todo la respetabilidad de un buen nombre; confiaba en establecerse permanentemente en Los Angeles y en Santa Cruz, del mismo modo que el tío Charlie confiaba en quedarse permanentemente en Santa Rosa".* Spoto, obra citada, página 260.

177 A propósito de la escena inicial de la película *Los Pájaros* (*The Birds,* 1963), en la que aparece una mujer gorda y con un sombrero ridículo viendo uno de los escaparates de la tienda de mascotas, Camille Paglia recuerda la escena del monólogo del tío Charlie y resalta la animosidad de Hitchcock por las "viejas ricachonas, plácidas, estáticas y gordas". Ella menciona a aquella mujer "sofisticada y mundana" que casi es asesinada en *Extraños en un Tren* (*Strangers on a Train*, 1951); yo podría añadir a la gárrula señora Atwater en *La Soga* (*Rope*, 1948) y a la antipática y envidiosa señora Edythe Van Hopper en *Rebecca* (1940), ambas gordas. *Los Pájaros*, *La Película de Mi Vida*. Camille Paglia, Gedisa Editorial, Barcelona, 2006, páginas 30-31.

178 Esta situación sólo se repitió en *Psicosis* (1960) y relativamente en *La Soga* (1948).

179 Se trata de la marcha alemana *Treue Liebe*, muy popular en el Tercer Reich,

180 McGilligan, a propósito de este punto, relata que la Oficina de Información Sobre la Guerra (OWI), había enviado una carta a los productores, quejándose de que era inaceptable que en la historia el héroe fuera un nazi, obra citada, páginas 316-317. Esto, por supuesto, es relativo en tanto ya se sabe que Willy en realidad salvó vidas para ganarse la confianza del resto y salvar así la suya. Según el propio McGilligan, aquel alemán más listo y fuerte que los

americanos e ingleses, fue idea del propio Hitchcock y no fue concebido así por Steinbeck, obra citada, página 312.

181 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 113.

182 Spoto, obra citada, página 266.

183 La película pierde seriedad, en cambio, con el tratamiento que se le da a un nuevo nazi que es rescatado al final por los náufragos. La obstinación por hacer propaganda política, perjudicando el valor artístico del filme, hizo que Hitchcock buscara subrayar la mezquindad del nuevo alemán quien, de inmediato, procura matar a sus salvadores, encontrando, también él, un destino mortal.

184 En el desarrollo de la película se descubre que Edwardes sí ha sido asesinado.

185 La ejecución de estos diseños estuvo a cargo del fotógrafo especialista Rex Wimpy.

186 Spoto, obra citada, página 276.

187 Algunos de estos casos son *El Inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926) y *Frenesí* (*Frenzy*, 1972).

188 Claros son los ejemplos de este rechazo en la primera parte de *Joven e Inocente* (*Young and Innocent*, 1937) y la última parte de *Falso Culpable* (*The Wrong Man*, 1957).

189 El mejor ejemplo de la atracción hacia el falso culpable se da en *Atrapa a un Ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955).

190 Luego se descubre también que recibió un disparo mortal.

191 A propósito de ello, *Cuéntame tu Vida* es la única película de Hitchcock en la que se mantiene oculta la identidad del verdadero asesino hasta el final, al mejor estilo de los *whodunit* de la época.

192 Sobre el particular, véase el comentario correspondiente en la página 431.

193 Es sabido que se utilizó a una ternera para sustituir a la mujer ultrajada.

194 No puedo evitar encontrar similitud entre este descenso desesperado de Ballantyne y sus terribles consecuencias, con la bajada del protagonista por las escaleras eléctricas en *Downhill* (1927). Sobre el particular, véase el comentario correspondiente en la página 43.

195 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 118. En las citadas entrevistas, Hitchcock alabó el trabajo de Giorgio de Chirico, señalando que tenía una calidad similar a la de Dali, con largas sombras e infinidad en las distancias

196 El título de la película en España fue *Encadenados*.

197 La historia corta fue publicada como una serie de dos partes en la revista *The Saturday Evening Post*, en noviembre de 1921. El título en inglés se traduce como *La Canción del Dragón*. En el relato se narra cómo en plena Primera Guerra Mundial un productor teatral es contactado por unos agentes federales, quienes piden su apoyo para que reclute a una bella actriz, con la que estuvo alguna vez relacionado sentimentalmente, para que seduzca al líder de una banda de saboteadores.

198 La traducción al español de la palabra “Notorious” es “de mala fama”, “de mala reputación” o “tristemente célebre”. Es evidendente que Alicia Huberman es *Notorious*.

199 El día en que Alicia es presentada con su futura suegra, conoce también a los miembros de la organización nazi en Río de Janeiro. Uno de ellos, Hupka, comete, en efecto, una imprudencia al alborotarse cuando ve unas botellas de vino en el comedor. Después de ello, los otros espías discuten la suerte de Hupka y deciden eliminarlo por sus constantes torpezas. Alicia se da cuenta de que algo le ha ocurrido a Hupka porque nunca más lo ve

200 Es técnicamente magnífico el valor visual de la célebre escena en la que la cámara enfoca el gran hall de la mansión de Alex Sebastian desde lo alto, bajando hasta un plano

cercano de las manos de Alicia que esconden nerviosamente la llave de la bodega. Años antes Hitchcock había hecho un ejercicio similar con la famosa escena del hallazgo del asesino en la banda de músicos en *Joven e Inocente* (Véase sobre el particular el artículo correspondiente en la página 191).

201 Como cualquier conocedor de Hitchcock puede comprender, no es esencial para la historia, cuál era el verdadero contenido de las botellas. Pudieron ser códigos, mapas o diamantes; se trata en realidad de un *McGuffin,* para justificar el suspenso y romance que caracterizan a esta historia. Sin embargo, es interesante saber que Hitchcock y Ben Hecht fueron vigilados por el FBI, como consecuencia de la mención del uranio como insumo principal para un arma nuclear. De hecho, ambos consultaron sobre esto con el premio nobel Robert Millikan, quien se negó a darles mayores detalles que el de la efectiva posibilidad de esconder el uranio en una botella de vino. Fuente, página web de International Movie Data Base.

202 Alex Sebastian recuerda el destino fatal de Hupka por haber cometido una imprudencia mucho menos grave.

203 Devlin, y por supuesto también los espectadores, entendemos que dichos colegas son los espías nazis.

204 Esto en clara alusión al ya mencionado destino mortal del imprudente Hupka.

205 La expresión usada en inglés es *"Is your headache"*, que significa *"Es su dolor de cabeza"*.

206 Spoto hace una reflexión especulativa interesante sobre el particular al señalar que "Tuyo es mi Corazón *es de hecho el primer intento de Alfred Hitchcock –a la edad de cuarenta y seis años– de llevar sus talentos a la creación de una historia de amor seria, y esta historia de dos hombres enamorados de Ingrid Bergman sólo podía representarse en el escenario de su vida. La muerte de su madre, la profunda relación maternal con su esposa, el aparente suicidio de su hermano, los no realizados y deformados impulsos románticos adolescentes de una enfermiza pasión de un director de edad madura hacia una inalcanzable diosa… todo ello formaba un fluir de sentimientos conflictivos que hacían de* Tuyo es mi Corazón *algo no solamente posible sino necesario… la versión artística de una vida interior que hubiera podido estallar si no podía ser expresada"*. Spoto, obra citada, página 285.

207 La genial escena fue considerada en su época como el beso más largo de la historia del cine, aunque en realidad era una toma larga en la que Grant y Bergman se mantenían unidos intimando y conversando sobre todo un poco, mientras se besaban, acariciaban y mordisqueaban cada cierto tiempo. Hitchcock se burlaba así de los códigos de censura que impedían que un beso en una película se prolongue más allá de tres segundos. En el documental para video *The Ultimate Romance: The Making of Notorious* (2008) de John Cork y Lisa Van Eyssen, el co-editor del libro *Hitchcock's America*, Jonathan Freedman, refiere que la escena del beso es una de las más románticas filmadas por el director inglés.

208 Spoto, obra citada, página 286.

209 Sólo por recordar a algunas de estas madres dominantes y entrometidas, pensemos en la nunca vista, pero siempre presente y enfermiza señora Hawkins en *La Sombra de una Duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943); en la tampoco vista, pero insistente señora Kentley en *La Soga* (*Rope*, 1948); en la sobreprotectora señora Antony en *Extraños en un Tren* (*Strangers on a Train*, 1951); en la imprudente señora Stevens en *Atrapa a un Ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955); en la escéptica señora Thornhill en *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959); en la rígida señora Brenner en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963); en la huraña señora Edgar en *Marnie, la Ladrona* (*Marnie*, 1964); y, por supuesto, en el súmmum de todas ellas: la aterrorizante señora Bates en *Psicosis* (*Psycho*, 1960).

210 Spoto, obra citada, página 287.

211 Recuérdese sobre el particular el letal ascenso del detective Arbogast en *Psicosis* (*Psycho*, 1960); el fatal desenlace que aparentemente sufre Madeleine Elster cuando sube las escaleras de la misión de San Juan Bautista en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958); y, la siniestra subida de Johnie en *Sospecha* (*Suspicion,* 1941).

212 Recuérdese sobre el particular el descenso de las escaleras eléctricas de Roddy Berwick en *Downhill* (1927 – véase la página 43 de este trabajo) y la bajada de la colina en el sueño de John Ballantyne en *Cuéntame tu Vida* (*Spellbound*, 1945).

213 En el ya citado documental *The Ultimate Romance: The Making of Notorious*, Leonard J. Leff, escrito del libro *Hitchcock and Selznick: The Rich and Stranger Collaboration o Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, destaca que el valor fundamental de la escena del rescate de Alicia, está dado por el hecho de que en ella se ponen de manifiesto las relaciones entre todos los personajes de la historia: las de Alicia con Devlin, las de Alicia con Alex, las de éste con su madre y con los espías nazis, etcétera.

214 Maurice Yakowar. *Hitchcock's Imagery and Art.* En *A Hitchcock Reader*, obra citada, página 28.

215 A propósito de un análisis sobre la influencia de Hitchcock en el cine contemporáneo, John Orr destaca dos películas en las que el abogado defensor se enamora de su cliente que sí termina siendo culpable: *Al Filo de la Sospecha* (*Jagged Edge*, 1985) de Richard Marquand y *Análisis Final* (*Final Analysis*, 1992) de Phil Joanou, obra citada, *A Hitchcock Reader,* página 49.

216 Wood, obra citada, página 242.

217 Véase artículo correspondiente al filme *Easy Virtue*, página 59.

218 El recuerdo del personaje Rodion Raskolnikov de la novela *Crimen y Castigo* (1866) de Fiódor Dostoievski, nos viene de inmediato a la mente. La "superioridad" de los hombres extraordinarios, da derecho a la supresión de la vida de los inferiores y a la comisión de otros crímenes. Por supuesto, Rodion se justificaba en el bienestar social general, mientras que Brandon busca el placer del crimen perfecto de un "inferior", por el puro gusto de cometerlo.

219 Es evidente que Rupert se divierte con la teoría de la "superioridad" y el "derecho de matar a los inferiores"; cree en estos conceptos como ideas dignas de ser estudiadas y discutidas en un debate académico que pueda resultar gracioso por trasgresor; sin embargo, es claro que Rupert no comparte la materialización de estas teorías, sino que más bien la rechaza.

220 En esa época, Australia y, en especial Sidney, era utilizada como cárcel para expulsar a los conocidos como *convictos transportados*, cuyos crímenes eran tan graves, que convenía mantenerlos alejados.

221 La diferencia más notable entre ambas es que Milly lo hace porque está enamorada de Sam Flusky, mientras que la señora Danvers está obsesionada con su antigua patrona, Rebecca, la primera señora de Winters, y le resulta inadmisible que otra pretenda sustituirla.

222 Al final de la película descubrimos que esta historia, contada en un *flashback*, es falsa.

223 Wood, obra citada, página 80.

224 Uso las comillas porque eso es lo que creíamos los espectadores cuando veíamos esta escena, más allá de que después nos enteráramos de que el verdadero asesino era Jonathan Cooper, el sospechoso.

225 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 139.

226 Esta referencia se hizo a propósito de la ya mencionada película documental *Hitchcock and Stage Fright*.

227 En el mismo documental precisado en la nota al pie precedente.

228 Siempre en el mismo documental.

229 La escena fue rodada en un espejo cóncavo y después reproducida en las tomas de los cristales de las gafas. McGilligan, obra citada, página 420.

230 Robin Wood. *Strangers on a Train* en *A Hitchcock Reader,* obra citada, página 175.

231 El propio consumo de las palomitas de maíz tiene un significado sexual, más allá de las expresiones de Bruno, o en complemento a ellas. Los amigos de Miriam no quisieron comprarle esa golosina y Bruno, en cambio, la devora con placer, como queriendo decirle que él, como hombre, sí puede darle lo que aquellos dos muchachos no.

232 Interesante desarrollo ha tenido también la especulación sobre la homosexualidad de Bruno. Esta situación resulta curiosa porque Robert Walker era un actor heterosexual que interpretaba a Bruno, un personaje homosexual atraído por Guy, un personaje heterosexual, interpretado por un homosexual como Farley Granger. Sin embargo, de validarse el supuesto de la homosexualidad de Bruno, esto no haría sino fortalecer el carácter erótico de la escena, en tanto el pervertido asesino busca placer precisamente en quien fuera objeto de deseo de Guy y a quien hoy él repudia. Por lo demás, el comportamiento de Bruno impresiona más como el de un misógino que reconoce no entender a las mujeres.

233 Spoto, obra citada, página 329. En conversación personal con José Carlos Huayhuaca, el cineasta peruano resalta que esta reflexión ya había sido hecha por François Truffaut mucho tiempo antes.

234 La madre de Bruno es sencillamente un personaje digno de análisis aparte, dentro del grupo de "madres Hitchcock". No sólo es sobreprotectora sino que además huye racional y escandalosamente de todas las situaciones en las que su engendro pueda ser cuestionado moral o legalmente. Sobre la madre de Miriam poco es lo que se sabe, aunque vive con su hija y se inquieta cuando la ve salir alborotada con sus dos amigotes.

235 Culminada la secuencia, cuando Bruno sale del parque de diversiones, se da tiempo para ayudar a un ciego a cruzar la pista. Robin Wood refiere que esa escena no es casual y que es a partir del homicidio de Miriam, proyectado en sus lentes, que Bruno se sentirá perseguido por su crimen, siendo el auxilio al ciego (quien también usa gafas) un acto de inconsciente redención – *A Hitchcock Reader,* obra citada, página 175. No comparto esta interpretación, ni siquiera a nivel del inconsciente al que se refiere Wood. Por el contrario, creo que la perversidad y peligrosidad de Bruno se acrecienta luego del homicidio y no cesa hasta su propia muerte, al punto que, agonizando, no consiente en reconocer frente a los policías que él es el asesino, sin importarle los ruegos de Guy.

236 El *Viejo Québec* es el barrio tradicional o centro histórico de la ciudad, declarado como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985.

237 El lujoso hotel fue el lugar de alojamiento de los Hitchcock durante el rodaje. McGilligan, obra citada, página 427.

238 Pronto, en la confesión, descubriremos que se trata de Villette.

239 Luego se sabe que la confesión se produciría aproximadamente a la medianoche.

240 En sus conversaciones con Truffaut, el director inglés admite que la película le resultó carente de sentido del humor y sutileza. *Truffaut by Hitchcock*, obra citada, página 151.

241 Krohn, obra citada, página 55.

242 Téngase en cuenta que luego de la confesión, Keller no recurre a las autoridades a descubrirse como el verdadero criminal, sino que se regodea con Logan sobre su obligación de guardar el secreto de lo que le ha relatado.

243 Es importante tener en consideración que la doctrina eclesial católica enseña que la asunción de la culpa por parte de Jesús es una e infinita, habiéndose producido en el

momento que padeció por los pecados del hombre, siendo obligado a cargar la cruz y luego ejecutado en ella. En definitiva, pues, el pecado de Keller ya está pagado por la cruz y muerte (sacrificio) de Jesús, por lo que la carga a la que me refiero fue asumida desde antes de la ocurrencia del crimen de Villette.

244 El Código de Derecho Canónico, canon 983,1 dice: "El sigilo sacramental es inviolable; por lo cual está terminantemente prohibido al confesor descubrir al penitente, de palabra o de cualquier otro modo, y por ningún motivo".

245 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 148.

246 El *American Film Institute* define "misterio" como un género en el que se desarrolla una trama alrededor de la solución de un crimen.

247 Un buen manejo del suspenso es el que imprime Hitchcock en esta escena. El dedo de Tony se inserta en el agujero correspondiente al número "6", que es además el de la letra "M" que pertenece al título en inglés del filme (se trata en verdad de un dedo y un discado gigantes, para crear un efecto mayor). Luego de ello, las máquinas de comunicación (válvulas, llaves, pistones y cables) se mueven ejecutando la llamada, comprometiéndonos así a los espectadores con el diferimiento del resultado final y elevando el suspenso de la situación.

248 Acaso podría ser cierto también que ella supiera que ahí estaban las tijeras que dejó más temprano y que estaba buscándolas expresamente para salvarse con ellas, como finalmente ocurrió.

249 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 157.

250 Spoto, obra citada, páginas 344-345.

251 Wood, obra citadda, página 245.

252 Bouzereau, obra citada, página 107.

253 Robert Stam y Roberta Pearson. *Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism*, en *A Hitchcock Reader,* obra citada, página 199.

254 Jean Douchet, *Hitch and his Public* en *A Hitchcock Reader*, obra citada, página 17.

255 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 159. El propio Hitchcock reconoce que este trabajo pone en práctica las teorías del cineasta ruso Lev Vladimirovich Kuleshov, sobre cómo montar la percepción de las emociones en los personajes de las películas, conocidas como *El Efecto Kuleshov*.

256 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 160.

257 McGilligan, obra citada, página 454.

258 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, página 166.

259 Dunkan, obra citada, página 141.

260 Esta objeción a la tesis de Duncan es, por supuesto, desde una perspectiva denotativa u horizontal de la historia; si se quiere, lineal, Si se opta en cambio por la significación semiológica de la escena, en comparación con la integralidad de la historia, en la que se nos revela como la problemática principal, el deseo de Lisa por casarse con Jeff, el significado que encuentra Duncan en la exhibición del anillo de la fallecida por parte de Lisa, sería muy oportuno, así como singular y trágicamente romántico. En su libro *Hombres de la Frontera – Ensayos sobre Cine, Literatura y Fotografía*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, Lima, 2001, página 108, el cineasta José Carlos Huayhuaca, hace una interesante explicación de este tema, a propósito de una escena de la película *Pat Garret & Billy The Kid* (1973) de Sam Peckinpah, concluyendo que el nivel "de arriba", refiriéndose a aquello que se connota, *"el sentido suele ser, no inmediato, sino mediato o aun virtual; suele ser difuso, flotante, 'atmosférico'; suele conectarse, no necesariamente con lo que pasará después, sino con lo que ha ocurrido antes, y no solo metonímica, sino metafóricamente"*.

261 *Robert Stam y Roberta Pearson*, obra citada en *A Hitchcock Reader*, página 205.

262 *Le Chat* en francés y *The Cat* en inglés.

263 Con relación a El Gato, personaje interpretado por Cary Grant, también existen notas eróticas importantes; sobre todo en la dialéctica de doble sentido que sostiene con Frances, cuando visitan la mansión de los Sanford. Es John Robie el que lanza una ficha de casino entre los senos de una jugadora, para así llamar la atención de las Stevens y es él también quien se mofa de Frances cuando ella, luego de la ardiente noche de los fuegos artificiales y creyendo que Robie le ha robado a su madre, le reta diciéndole que le ha contado todo a la policía, a lo que John responde subiendo pícaramente una ceja: *"¿Todo, todo? Esos muchachos de la comisaría se habrán divertido mucho"*.

264 McGilligan, obra citada, página 463. En este mismo texto se confirma el carácter orgásmico que Hitchcock quiso darle a esta escena.

265 Spoto, obra citada, página 351.

266 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 167.

267 José Carlos Huayhuaca. *¡Vamos al Cine! Ensayos sobre el arte de la pantalla. Eros en la Pantalla*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2007, página 102

268 Ibídem. *"El Arte de la Elipsis",* páginas 58 y 62. Es muy buena la cita que hace Huayhuaca de la recomendación que recibió el director sueco Ingmar Bergman de su compatriota, el también director Alf Sjöberg, al inicio de su carrera: *"Recuerda siempre, Bergman, que lo visto a medias es más sugestivo y excitante que lo totalmente visible"*.

269 Esta particular situación sería repetida por Hitchcock en *Marnie, la Ladrona* (*Marnie*, 1964), en la que el personaje interpretado por Sean Connery se siente atraído sexualmente por una desequilibrada ladrona (papel a cargo de Tippi Hedren), precisamente porque lo es.

270 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 166.

271 La señora Rogers no tiene ningún apego sentimental por Harry, en tanto éste era su cuñado y se casó con ella cuando su hermano, el primer esposo de la señora Rogers, falleció. Al poco tiempo de ocurrido el matrimonio, Harry se mostró distante con ella y nunca pareció existir una verdadera química entre ambos, hasta que finalmente se separaron.

272 Eugenio Trías considera que las recurrentes tomas, en primerísimo plano o en contrapicado, de los pies del cadáver de Harry, sugieren una réplica humorística, y hasta blasfema, del célebre cuadro *El Cristo Yacente*, del pintor italiano Andrea Mantegna. Trías, obra citada, página 70. Esta interpretación me resulta francamente forzada.

273 Véase sobre el particular el artículo correspondiente a la película *Frenesí,* en este trabajo, página 465.

274 Robin Wood refiere que si bien *El Tercer Tiro* no es la única película cómica de Hitchcock, sí es la única película cómica verdaderamente hitchcockiana del director. En *Male Desire, Male Anxiety: The Essential Hitchcock* en *A Hitchcock Reader,* obra citada, página 223.

275 La página de internet *International Movie Database*, da cuenta de que esta frase era la favorita de Hitchcock de todas sus películas. En sus conversaciones con Truffaut, aparte de reconocer lo esencial que resulta esa frase, refiriéndose a ella como *"el espíritu de toda la historia"*, Hitchcock también sostiene que es una cuota *"terriblemente divertida"*. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 169.

276 En palabras de Hitchcock, ejecutar ese experimento de contraste, era como echar una gota de sangre en agua cristalina. En el documental para video *The Trouble with Harry Isnt Over* (2001) de Laurent Bouzereau, Patricia Hitchcock también resalta que la motivación de su padre de hacer la película en Vermont, era conseguir que una historia tan sombría como la del asesinato de Harry, se desarrolle en un hermoso ambiente de especial luminosidad,

logrando así un efectivo ejercicio de contraste.

277 Eugenio Trías, obra citada, página 70, sostiene que la idea de un cadáver en la bañera, ya había sido implicada en *La Ventana Indiscreta*, en tanto el descuartizamiento del cuerpo de la esposa del asesino, debía razonablemente haberse hecho allí. Esa misma idea, en palabras del filósofo español, alcanzaría *"su forma perfecta, su auténtica apoteosis"*, en el famoso asesinato de Marion en *Psicosis*. Trías destaca así que en diversas oportunidades Hitchcock ensayaba algunas o varias veces una idea hasta lograr su mejor y definitivo momento.

278 Ese mismo año, un cadáver en la bañera antes que divertir, espantaba a los espectadores en la sensacional película de terror *Las Diabólicas* (*Les Diaboliques*) de Henri-George Clouzot, curiosamente, una de las películas preferidas y referentes de Hitchcock.

279 Donald Spoto da cuenta de la forma en la que un asesor de la Paramount se había referido a la novela de Story, señalando que era una *"interesante historia carente de inhibiciones escrita con un estilo muy divertido"*, pero con un humor *"demasiado frágil y extravagante y la historia demasiado fantástica para trasladarla a la pantalla. Aunque los personajes son presentados como gente auténtica, pertenecen a un mundo ligeramente irreal, y la misma trama es demasiado tenue para una comedia cinematográfica. No recomendable"*. Spoto, obra citada, página 354. McGilligan, por su parte, explica que fue muy poco lo que Hitchcock aceptó cambiar de la novela de Story, entre lo que sí estaba la inclusión del personaje de Calvin Wiggs. McGilligan, obra citada, página 466.

280 http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/9470343/Alfred-Hitchcock-a-sadisticprankster.html Artículo del 13 de agosto de 2012.

281 En inglés el título es *Whatever Will Be, Will Be*. Fue compuesta, a propósito de esta película, por Jay Livingston, con letra de Ray Evans y ganó el premio Oscar a mejor canción.

282 Recordemos, sólo por poner algunos ejemplos, al divertido Abbot en *El Hombre que Sabía Demasiado* (*The Man Who Knew too Much*, 1934); al querendón papá en *Corresponsal Extranjero* (*Foreign Correspondent*, 1940); al abuelo chocho en *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942); al encantador tío Charlie en *La Sombra de una Duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943); al noble psiquiatra en *Cuéntame tu Vida* (*Spellbound*, 1945); al enamorado Alexander Sebastian en *Tuyo es mi Corazón* (*Notorious*, 1946); y, al sofisticado Vandamm en *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959).

283 Donald Spoto dice que Lucy Drayton es una de las personalidades más emocionalmente fascinantes de todos los filmes de Hitchcock, obra citada, página 361.

284 McGilligan sostiene que el final musical de esta película posee una emoción catártica, obra citada, página 483.

285 Wood, obra citada, página 370.

286 Años más tarde, el propio Fonda interpretaría a Clarence Gideon en el interesante telefilme *Las Trompetas de Gideón* (*Gideon's Trumpet*, 1980), de Robert L. Collins. Gideon fue un hombre pobre, acusado de un robo que no había cometido y que logró anular su primer juicio –en el que no contó con abogado por no tener dinero–, al conseguir que en 1963 la Corte Suprema estableciera que todo ciudadano tiene derecho a ser asistido por un abogado y que si no puede pagárselo, el Estado tiene que proporcionárselo. En el segundo juicio, ya asistido por un abogado, ganó el caso.

287 La propia Rose le dice a Manny: *"¿No ves que de nada sirve preocuparse? Hagas lo que hagas todo está en tu contra"*

288 Recordemos al propio Manny sosteniendo devotamente el rosario en la escena del juicio. No olvidemos tampoco que Hitchcock profesaba la fe católica.

289 La exigencia de una asistencia legal no era común en la época, aunque ya había sido aplicado en dos precedentes de la Corte Suprema, *Powell v. Alabama* (1932) y *Betts v. Brady*

(1942), para los actos de persecución penal en los juicios, atendiendo a lo dispuesto por la Sexta y Décimo Cuarta Enmiendas de la Constitución Estadounidense.

290 *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 183.

291 El concepto de *fetichismo religioso* en el que creen los personajes de *Falso Culpable* y en el que probablemente creía también la familia Hitchcock, tiene su fundamento bíblico en la sanación de los enfermos que deseaban tocar el borde del manto de Jesucristo. Evangelio según San Marcos, capítulo 6,56 y San Lucas, capítulo 8,44.

292 Spoto, *La Cara Oculta del Genio,* obra citada, página 25.

293 El título en inglés *The Wrong Man*, significa "el hombre equivocado" en español, lo que mantiene la línea de lo arriba expuesto.

294 A este trauma de su infancia debe añadirse el terror que desarrolló Hitchcock por los castigos y por lo que él llamó *miedo moral* a verse envuelto en algo malo o incorrecto y a sus consecuencias. Dicho temor surgió, según sus propias palabras, en su educación en el colegio jesuita de san Ignacio en Londres. *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, páginas 17-18.

295 McGilligan. obra citada, página 498.

296 De acuerdo a la conocida página web imdb.com, la técnica de *contra zoom* utilizada en la película para graficar el vértigo de Scottie, fue llamada originalmente *"zoom out and track in"*, y fue inventada por el camarógrafo no acreditado en la película, Irmin Roberts. El objetivo era el de contagiar la sensación de vértigo a la audiencia, con el acercamiento del lente al piso, mientras se retrocede. En la también famosa escena de las escaleras en la misión de San Juan Bautista, el costo aproximado de esta técnica por un par de segundos en la filmación, fue de US $ 19,000, como lo cuenta el mismo Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut, al exponer orgulloso como consiguió ahorrarle varios miles de dólares a la productora, en tanto el costo original que se le presentó era de US $ 50,000. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 187. Sobre el particular, el director de cine José Carlos Huayhuaca encuentra la influencia del pintor italiano Giorgio de Chirico, fundador de la escuela metafísica, en varias de las escenas de *De Entre los Muertos*, y muy en especial en las de los movimientos de cámara con *contra zoom*. Así nos dice: *"Más precisamente: ya los especialistas han señalado el tipo de espacio contradictorio de ciertas imágenes del pintor italiano, donde se conjugan, por ejemplo, la profundidad con el aplanamiento. Bien, tal tipo de espacio ilógico y poético está como llevado a su exasperación en el célebre movimiento de cámara (*zoom out y tracking in *ejecutados simultáneamente) inventado por el cineasta para figurar la sensación de vértigo".* Obra citada. *¡Vamos al Cine! - Una mirada sobre las artes plásticas y el cine.* Página 133.

297 Gran trabajo de Bernard Herrmann, quien con su música nos pone en sobre aviso de que algo malo está a punto de ocurrir alrededor de esa figura hermosa pero llena de misterio que es Madeleine.

298 En *Footsteps in the Fog – Alfred Hitchcock's San Francisco,* séptima edición, 2011, Santa Monica Press LLC, página 122, Jeff Kraft y Aaron Leventhal nos explican que esas escaleras no existían, habiendo sido filmada esa parte de la escena en un set especial, alertándose de lo riesgoso que hubiera sido que alguien efectivamente hubiera saltado a las aguas de la bahía.

299 Eugenio Trías destaca que Spoto encuentra un símil entre el cuerpo flotante de Lina, rodeada de flores, con el cuadro del pintor prerrafaelista John Everett Millais, *La Muerte de Ofelia* (1848), basado en la obra *Hamlet* de William Shakespeare. Obra citada, página 150. Sobre el particular, Huayhuaca, en su obra ya citada, desarrolla cómo Hitchcock y Millais compartían un concepto de mujeres ideales "delicadas y duras como la porcelana fina". Obra citada. *¡Vamos al Cine! - Una mirada sobre las artes plásticas y el cine.* Página 132.

300 Kim Novak camina imponente por los salones del restaurante con un elegante vestido

de raso de colores verde y negro y guantes de seda negros hasta los codos. Excelente trabajo de Head. Su rubia cabellera, delicadamente recogida en un moño, da una impresión de ambigüedad conservadora y frágil al personaje. Scottie, la observa boquiabierto; aunque su expresión es sutil, denota un inmediato encantamiento. Herrmann nos deleita con magníficas notas en la toma más intensa de esta presentación, en la que Madeleine detiene su caminata detrás de Scottie y la cámara se enfoca en su hermoso rostro, acentuándose el rojo de las paredes aterciopeladas.

301 Spoto, obra citada, páginas 397-404

302 El término "travestismo espiritual" es usado por Spoto (página 269 del libro *Las Damas de Hitchcock*, Editorial Lumen, Barcelona, 2008), quien a su vez lo toma prestado de León Edel, a propósito de Henry James.

303 La frialdad con la que recuerda su relación con Midge es altamente representativa de ello; pareciera que hasta sintiera algo de gozo por la devoción que su antigua novia tiene por él y por el hecho de no corresponder a dicha atracción.

304 En su estudio sobre la filmografía completa de Hitchcock, Paul Duncan sostiene que la esencia de la película está dada por el romance gótico entre Scottie y la muerte. Duncan, obra citada, página 155.

305 El director de fotografía Robert Burks nos muestra un encuadre que bien podría ser una pintura digna de profundos y detallados análisis.

306 Trías sostiene que esta escena "concede a todas las anteriores una significación claramente sacra, religiosa. Nos conduce a un escenario *sacrificial*. Vamos a asistir a un acto de autoinmolación y sacrificio que concede sentido a la detallada preparación anterior. Madeleine ha introducido todos los elementos necesarios para que esta escena cobre sentido: el ramillete de flores que la identifica con Carlota Valdez, la presencia de ésta a través de la lápida del cementerio y, sobre todo, a través del cuadro. Obra citada, página 149.

307 Trías, ibídem, página 150. El propio Hitchcock reconoció la necrofilia del protagonista, al señalarle a Truffaut que, en términos sencillos, Scottie quería irse a la cama con una mujer muerta. Hay que tener presente que esto fue así desde que Scottie conoció a Madeleine: la deseaba cuando ella quería suicidarse y cuando se creía poseída por Carlota, una mujer muerta; la añoraba cuando ella supuestamente se había suicidado y él encontró a una mujer idéntica, Judy Barton, a quien quiso convertir obsesivamente en la difunta Madeleine. *Hitchcock by Truffaut,* obra citada, página 186.

308 Huayhuaca, obra citada. *Vamos al Cine. El efecto vértigo,* página 34.

309 Pasada la mitad de la película, sabemos que la persona que Scottie conoce como Madeleine, no es la esposa de Gavin Elster, sino una mujer que está en connivencia con él para engañar a Scottie y hacerle creer que se ha suicidado, cuando en realidad Gavin ha asesinado a su verdadera esposa para beneficiarse de todas sus propiedades.

310 Es importante destacar que junto con la escena de la ducha en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), es ésta una de las más célebres de la filmografía hitchcockniana.

311 Wood, obra citada, página 137. En el ya mencionado documental *North by Northwest: One for the Ages* (2009), el director mexicano Guillermo del Toro, coincide en que Alfred Hitchcock gozaba retratando héroes de entornos cómodos y moralmente superficiales, que terminaban siendo castigados por su venalidad.

312 La última oportunidad que lo hizo fue en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972).

313 En el mismo documental se revela también que la filmación bajo el abrasador cielo, duró tres días, con un Cary Grant trajeado corriendo por todas partes. Aunque los hechos supuestamente ocurren a las afueras de Chicago, la escena fue filmada en Bakersfield, California. McGilligan reporta que Ernest Lehmann contaba que había 43° grados a la sombra

y en el ya citado documental, se muestran fotos de lo que sería una de las pocas veces que se vio a Hitchock trabajando en mangas cortas. McGilligan, obra citada, página 528. También, en el varias veces mencionado documental, se señala que las tomas en las que la avioneta se acerca a Cary Grant, fueron filmadas en el campo, pero que las caídas del actor en el piso eran filmadas en estudio con el fondo de las filmaciones previas de la avioneta, para no poner en riesgo la vida de la estrella hollywoodense.

314 Ibídem, página 528.

315 Y por lo tanto, razonabilidad.

316 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, páginas 69-70.

317 Quizás la única relativa excepción en dicha lista, sea la de Chloe en *The Skin Game* (1931). La muchacha, perturbada por la posibilidad de que su terrible secreto sea conocido por su familia, opta por suicidarse. Sin embargo, no es castigada por ningún tercero y, por el contrario, al final de la película el patriarca de la familia contraria hace una reflexión sobre los excesos en los que se cae cuando se juega suciamente.

318 Sobre el particular, se recomienda la lectura del artículo correspondiente a *Los Pájaros*, en la página 431. Quizás alguna influencia pudo haber recibido Hitchcock de una escena del excelente filme de Henri-Georges Clouzot, *Las Diabólicas (Les Diaboliques,* 1955). Siempre se ha dicho que Hitchcock quiso comprar los derechos de dicha historia para filmarla y que la película no sólo sirvió de inspiración para *Psicosis*, sino que además era una de las películas favoritas de Robert Bloch. La película relata la historia de cómo una mujer casada y la amante de su esposo, se alían para asesinar al marido de la primera porque se ha convertido en un patán agresivo. Sin embargo, el cuerpo desaparece misteriosamente antes de ser descubierto por las autoridades. En una escena, la esposa encuentra el cuerpo del hombre asesinado en la tina de baño; sin embargo, súbitamente se comienza a mover, con los ojos emblanquecidos como si fuera un cadáver que repentinamente cobrara vida y se levanta hasta producirle a la mujer un ataque cardiaco. Otro antecedente interesante de ojos que se abren en forma repentina, causando sobresalto, son los de el zombi –si correspondiera así llamarlo– Cesare, en *El Gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet Des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene. No obstante, ambos ejemplos –que podrían ser más–, son solo precursores e inspiradores de la sorpresa terrorífica como productora de espanto.

319 La novela corta fue publicada por primera vez en una colección de historias cortas de dicha escritora, llamada *The Apple Tree*, en 1952.

320 La pregunta se hace con aquella aguda tonalidad de voz matronal que Tandy manejaba muy bien.

321 En la página web us.imdb.com se explica que dicha pintura es del artista inglés Albert Whitlock, famoso por su trabajo en Disney y los estudios Universal, así como gran colaborador de Hitchcock en diversas películas. La pintura representaría la escena de la explosión en la estación de gasolina, la que al momento de la visita de Lydia a la casa de Fawcett, todavía no se ha producido en la película.

322 Clara alusión a la práctica de taxidermia de Norman Bates en *Psicosis* (*Psycho*, 1960); otro guiño a esta película y que nos rememora la escena del asesinato en la ducha, es la exhibición de las cortinas y el espaldar del sillón rasgados en la ventana de Fawcett

323 Se trata de un plano muy rápido que precisa de la congelación de la imagen para poder observarla –y disfrutarla– a plenitud.

324 Esta deliberada omisión de Hitchcock, que bien puede ser interpretada como una elipsis, es totalmente pertinente. Los pájaros resultan siendo más tenebrosos en tanto nadie, ni los pobladores de Bodega Bay, ni los espectadores, sabemos por qué atacan. Camille Paglia nos relata que además de la novela corta de Du Maurier, a Hitchcock le llamó la atención la

lectura de un destrozo ocasionado por miles de pájaros en una casa en La Jolla, California, en 1960; así como la invasión de aves marinas en la bahía de Monterrey, en 1961. Paglia, obra citada, páginas 13-14.

325 La película no tiene banda sonora musical; sin embargo, Bernard Herrmann participó en la producción como asesor de sonido. Hitchcock no quería que la música interfiriera con el chirriante sonido del graznado de las aves, así como de sus aleteos, creado con el uso de un instrumento electrónico novedoso llamado *mixtrautonium*. Fuente: página web us.imdb.com.

326 Véase sobre el particular, el artículo correspondiente a esta escena de la película *La Soga*, página 305.

327 Paglia. obra citada, página 78.

328 En el documental para video *All About the Birds* (2000) de Laurent Bouzereau, el director y cinéfilo Peter Bogdanovich nos dice que la intención de Hitchcock con los tres planos y acercamientos es decirnos: "¡Mira, mira, mira!" En el mismo documental, el artista de maquillaje Howard Smit explica que se pintaron de negro las cuencas de los ojos y se usó una especie de prótesis de cera en las mejillas, para acentuar los relieves. En el libro *Footsteps in the Fog*, de Jeff Kraft y Aaron Leventhal se nos explica que Hitchcock concibió esta escena inspirándose en el ataque de la ovejita de un granjero en la misma Bodega Bay, a la que unos cuervos le arrancaron los ojos hasta matarla. Obra citada, página 209.

329 No puedo evitar considerar que, descartando que ésa haya sido la intención de Hitchcock, la presencia del cuervo en la cama del infortunado granjero y la forma en la que se le han arrancado los ojos, así como su afición a la taxidermia, resultan siendo un guiño involuntario al refrán atribuido al noble castellano Álvaro de Luna: *"Cría cuervos y te sacarán los ojos"*, tanto en la victimización de Fawcett o de la propia Lydia, primera testigo sufriente de los hechos y en dicho momento, totalmente atribulada por la "traición" de sus dos hijos, quienes han trasladado parte de sus afectos a quien ella considera una golfa citadina. Al final, no queda duda alguna, de que Lydia está equivocada. Sus hijos no son rebeldes y el enemigo es un tercero diferente a Melanie, quien es también víctima del extraño fenómeno.

330 En contraposición con la rígida Lydia, Melanie usa un abrigo de terciopelo dorado, abierto desde el cuello y de apariencia suave y cálida.

331 *Hitchcock by Truffaut*, obra citada, páginas 223-224.

332 Wood, obra citada, página 388.

333 Michele Piso. *Mark's Marnie* en *A Hitchcock Reader,* página 282.

334 Raymond Bellour. *Psychosis, Neurosis, Perversión* en *A Hitchcock Reader,* página 349.

335 Lucrecia Knapp. *The Queer Voice in Marnie* en *A Hitchcock Reader,* página 295.

336 Hitchcock nos deleita con una representación del violento ataque, materializada contra el lente de la cámara, que sobresalta a los espectadores en sus butacas y nos trae a la memoria el famoso asesinato en la ducha de *Psicosis*.

337 Por decisión de Hitchcock, no hay música que acompañe a esta escena, de manera que los sonidos están dados sólo por el movimiento y agitación de los personajes.

338 Spoto, *La Cara Oculta del Genio,* obra citada, página 477. El propio Spoto nos recuerda que Brian Moore nunca se sintió el verdadero guionista de la película y sólo se atribuyó la autoría de tres ideas esenciales: una fórmula secreta que funcionaba como *McGuffin* y que se encontraba oculta en la mente de un receloso profesor comunista (Lindt); la inclusión del personaje interpretado por Lila Kedrova, como una mujer que busca huir hacia el mundo capitalista; y, la lenta, compleja y difícil muerte de Gromek.

339 Su personaje nos hace recordar al *espía por mandato* que interpretó William Holden en la película *The Counterfeit Traitor* (1962) de George Seaton.

340 Para resaltar la torpeza de Gromek, Hitchcock filma a Armstrong prendiendo el encendedor de Gromek inmediatamente después de haberlo matado. Hay que recordar la visión que en el Occidente teníamos, entonces, de la Alemania comunista: era el paraíso de la burocracia ineficiente y que no creía en lo que hacía, ni en los valores que supuestamente sostenía. Gromek es, en sumo, la encarnación de todo esto; la neurótica forma en la que mastica su goma de mascar es una muestra más de ello.

341 Podría decirse que esta errada concepción llena de soberbia se da hasta unos segundos antes de que la esposa del granjero lo ataque con el cuchillo.

342 Recordemos nuevamente el desprecio y subestimación expresos que Gromek siente hacia la organización π.

343 Con relación a la pelea entre Gromek y Armstrong, hay que tener en cuenta que el primero puede pretender estar muy capacitado, pero lo cierto es que el científico norteamericano es manifiestamente más atlético y fuerte que él, por lo que la necesidad de tomarse en serio dicho enfrentamiento debió ser considerada de inmediato por el alemán.

344 Hitchcock filmó una inédita escena que se habría ubicado luego de la del asesinato de Gromek, en la que el mismo actor interpretaba al hermano mayor del agente alemán y se conocía con Armstrong. El Gromek mayor corta, en dicha escena, una salchicha con un cuchillo idéntico con el que su hermano menor fue atacado y Armstrong se desencaja y mortifica por el recuerdo. Hitchcock no incluyó la escena en la película porque Newman –según el director– no la actuó como él esperaba y porque consideraba que se debilitaba la historia con la exposición de un héroe con complejo de culpabilidad por haber matado a un villano. *Truffaut by Hitchcock*, obra citada, página 235. Fotogramas de dicha escena se pueden ver en el documental para video *Torn Curtain – Rising* (2000) de Laurent Bouzereau.

345 Duncan, obra citada. página 170.

346 Wood, obra citada, página 222.

347 McGilligan. obra citada, página 634.

348 La explicación de esta singular situación se pudo haber debido a la terrible experiencia que tuvo Hitchcock con Paul Newman y Julie Andrews –aunque especialmente con el primero– en *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*). Ya viejo y cansado, al genial director no le provocaba tener que soportar los engreimientos y altisonancias de las estrellas. Es representativo de esto el que *Topaz* y sus siguientes y últimas dos películas no hayan tenido estrellas en el reparto.

349 McGilligan, obra citada, página 632.

350 Trías. obra citada, página 104.

351 Así refiere Trías: *"La porcelana arrojada deliberadamente al suelo por parte de la joven hija del matrimonio Kusenov asume un carácter premonitorio respecto a uno de los hilos sutiles más determinantes de esta espléndida película: la que va hilvanando el laberinto de relaciones amorosas imposibles, destruidas a la fuerza; o bien de relaciones amorosas derruidas por la infidelidad, la traición, la frialdad interesada o la erosión de la cotidianeidad; pero sobre todo por razones políticas y diplomáticas. La película es, en ese sentido, brutal y certera en relación al efecto corrosivo de la política en las vidas personales",* obra citada, página 115.

352 En la versión oficial, la muerte de Granville no se ve, pero sí se establece, con el seco sonido de un disparo apenas entra a su casa. Sobre el particular, en el ya citado documental de Bouzereau, se nos muestra un final alternativo en el que se exhibe un duelo entre Granville y Devereaux que era interrumpido por el asesinato del primero a manos de los soviéticos; por ello, no obstante que la mayoría de autores interpretan la muerte de Granville, a partir del final definitivo del filme, como un suicidio, a mí me gusta pensar que fue asesinado por los agentes soviéticos, basándome en tres elementos: i) la idea original del director; ii) la

inmediatez con la que se produce el disparo, más propia de un homicidio que de un suicidio; y, iii) la forma en la que los soviéticos dieron cuenta antes de otro doble agente como era el francés Jarré. El director filmó también un tercer final en el que Granville lograba escapar y nada le ocurría.

353 Quizás la única singular excepción a esta regla de destino trágico de los traidores, la protagonice el desertor soviético, Boris Kusenov. Es muy divertida la escena en la que, luego del asesinato de Juanita, se observa a este personaje, muy dueño de la situación y disfrutando de un puro y un café, mientras revela –ahora sí sin remordimientos– los secretos de la organización francesa pro-soviética *Topaz*. Luego de hacerlo, se levanta sonriente y les dice a sus interlocutores –entre ellos Nordstrom y Devereaux– que saldrá a pasear y disfrutar del sol, para que ellos conversen tranquilos, dándose el lujo inclusive de aconsejar a Devereaux sobre lo que es moralmente correcto de hacer con respecto a sus compatriotas franceses comprometidos en los actos de espionaje en contra de Estados Unidos.

354 A la muerte de Juanita le precede su descenso por las largas escaleras de su mansión. Una vez más Hitchcock utiliza la bajada de gradas para simbolizar la caída de un personaje.

355 *Frenesí* es también tributaria de una de las más grandes aficiones de Hitchcock: la comida. El desarrollo fundamental de la trama se da en los mercados de alimentos del Covent Garden de la época; el asesino es un simpático vendedor de frutas y verduras; el inocente protagonista se convierte en sospechoso por una fuerte discusión que tiene con su ex esposa, durante una cena; la terrible y cruda escena del asesinato se da cuando la víctima es visitada por el asesino a la hora del almuerzo; y, como sello característico del filme, el jefe inspector de Scotland Yard e investigador de los crímenes, es acosado durante toda la película por los excéntricos y poco provocativos platillos que le prepara su esposa.

356 Spoto. *La Cara Oculta del Genio.* Obra citada. Página 505.

357 Ver el artículo correspondiente de *La Mujer Solitaria,* página 181.

358 Hithcock sí filmó una película del género *screwball comedy*, como fue *Matrimonio Original* (*Mr. And Mrs. Smith*, 1941); sin embargo, se trato de una excepción en su carrera, cuando recién comenzaba a trabajar en Estados Unidos y quería congraciarse con el público americano. Véase el artículo correspondiente en la página 233. Las *screwball comedies*, películas de humor disparatado y enredado, fueron muy populares en Estados Unidos entre la década de los treinta y cuarenta.

359 McGilligan. obra citada, página 664.

360 Patrick McGilligan, sin embargo, sostiene que la idea de que George salga arrastrándose por el suelo a través de la ventana izquierda fue del propio Bruce Dern y causó una buena impresión en Hitchcock. Ibídem, página 665.